



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة السانية – وهران –

كلية الآداب، اللّغات والفنون　　　　　قسم اللّغة العربية وآدا ا

مذكّرة لنيل شهادة الماجستير في الصوتيات موسومة بـ :

صوتيات التواصل اللّغوي

بين الإرسال والاستقبال

مسرحية أميرة الأندلس لأحمد شوقي - أنموذجا

مشروع علم الأصوات السمعي، تاريخ وتطور، الدكتورة سـعاد بسناسـي

إشراف الدكتورة:　　　　　إعداد الطالب:

سعـاد بسناسـي　　　　　تازغـت بلعيـد

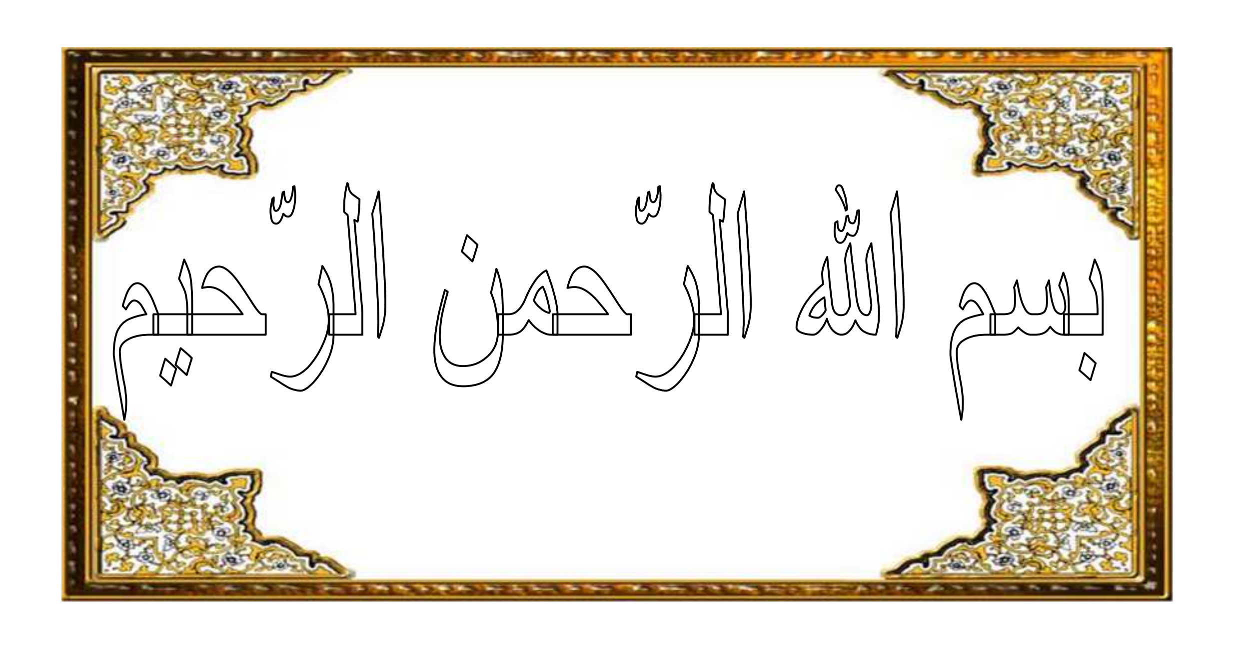
لجنة الـمناقشة

الأستاذ الدكتور: مكي درار.....................أستاذ	جامعة وهران	رئـ ـيسا
الدكتـورة: سعاد بسناسي...........أستاذة محاضرة.أ	جامعة وهران	مشرفة، ومقررة
الدكتـورة: سنية هـني..............أستاذة محاضرة.أ	جامعة وهران	مـ ـناقشة
الدكتـورة: زهـراء سعـد الله.......أستاذة محاضرة.أ	جامعة وهران	مـ ـناقشة
الدكتـورة: أنـوال طاهـر..........أستاذة محاضرة.أ	جامعة وهران	مـ ـناقشة

2014/02/27

الموسم الجامعي:

2014/2013


بسم الله الرّحمن الرّحيم

تصدير

تعتبر اللّغة من أهم الوسائل التواصلية، كو ا تستخدم لتوصيل الأفكار، ومختلف الرسائل من المُرسل إلى المُستقبِل؛ حيث لا يمكن أن تتحقّق أية صلة لغوية تواصلية، إن لم تكن هناك واسطة تجمع بينهما، وهذا ما يؤكّده ابن خلدون في قوله: (واللغات إنما هي ترجمانٌ عما في الضمائرِ من تلْك المَعانِي، يؤدِيها بعض إلَى بعض بِالمُشافَهة في المُنـاظَرة والتعليم)"[1]" أي كلّ ما يختلج النفس البشرية نعبر عنه بالصـوت؛ لأنّ المشـافهة تعـني استخدام الصوت في مجالات مختلفة، منها المناظرة الشعرية، والمحادثة التي تكـون بـين مرسلٍ ومستقبِلٍ، وهنا تتحدد عناصر العملية الكلامية التواصلية من: المُرسل، والرسالة، والقناة الناقلة، والمُستقبِل؛ ليتحقّق بذلك التواصل بين الناطقين، وهذا ما نجده مجسدا في مسرحية "أميرة الأندلس""[2]" التي تعد مجال تطبيقنا في هذا البحث.

ومنه، قامت إشكالية هذا الموضوع المتمثّلة في: "صوتيات التواصل اللّغـوي بـين الإرسال والاستقبال" وحتى نكشف منطلقات التواصل اللّغوي، وأسسه، ومجالاته الـتي يقوم عليها عنوان البحث، ينبغي البدء بتحديد مفاهيم المصطلحات الآتية: الصـوتيات، والتواصل اللّغوي، والإرسال ثمّ الاستقبال.

في مفهوم الصوت

إنّ الصوت اللّغوي من أرقى وسائل الاتصال والتواصل بين البشر؛ ولهذا السـبب أدرك الباحثون أهميته؛ لأنّ الإنسان في طبيعة تواصله مع الآخرين يوظّف صوته ليعبر عن

(1) مقدمة ابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، في أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم مـن ذوي السلطان الأكبر، عبد الرحمان بن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط9؛ 2006، ص468.

(2) ينظر، أميرة الأندلس، أحمد شوقي، مط: دار الكتب المصرية، القاهرة - مصر، ط1932، ص3؛ 4.

مشاعره، وأحاسيسه، وحاجاته. والصوت اللّغوي يحمل أفكاراً من المُرسل إلى المُستقبِل، وما يؤكّد ربط اللّغة بالصوت، ويثبت الطبيعة الصوتية للّغة البشرية القول الآتي: (أمـا حدها فإنها أصوات يعبر ا كلّ قوم عن أغراضهم)"[1]" ونستخلص من هذا، أنّ الصوت يبقى الوسيلة المُثلى للتواصل، والاتصال في مختلف ا الات الاجتماعيـة، وتبـين لنـا (مسرحية "أميرة الأندلس" ذلك التواصل الاجتماعي، والصراع الدرامي من أجل الحكم والسيادة)"[2]" بين مملكة إشبيلية ومملكة الإسبان، وبين مملكة إشبيلية والمغرب.

وفي المفهوم اللّغوي للصوت، ورد الآتي: (الصوت، وهو جنس لكلّ ما وقر في أُذن السامع)"[3]" فالصوت هو كلّ ما تستشعره وتستقبِله أُذن السامع، مـن أصـوات علـى اختلاف مصادرها كالصياح، والنداء (والصيت: الذّكر الحسن في الناس، يقال ذهـب صيته.)"[4]" والصوت هو الذكر، والكلام، والحديث، وإذا بلغ شخص ما قيمة علمية، أو فنية، أو شهرة بين الناس، يقال قد ذاع صيت فلان في قومه؛ أي كثر الكلام حوله بين الناس، مثل مؤلّف مسرحية "أميرة الأندلس" أحمد شوقي، فقد بلغ م لـة مرموقـة في الوسط الأدبي؛ حتى لُقب بـ (أمير الشعراء).

أما في المفهوم الاصطلاحي للصوت، فهو (ظاهرة طبيعية ندرك أثرها قبل أن ندرك كنهها)"[5]" والمقصود من هذا، هو إدراك أثر الصوت وسمـاعه بمجرد الشعور به عنـد

---

(1) الخصائص، أبي الفتح عثمان بن جني، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بـيروت – لبنـان، ط3؛ 2008، ج1، ص87.

(2) ينظر، أميرة الأندلس، أحمد شوقي، ص5؛ 6؛ 7.

(3) معجم مقاييس اللّغة، أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، تح: عبد السلام محمد هـارون، دار الفكـر، ا مع العلمي العربي الإسلامي، القاهرة – مصر، ط1979، ج3، ص318.

(4) نفسه، ص319.

(5) الأصوات اللّغوية، إبراهيم أنيس، مط: النهضة، القاهرة – مصر، دط، دت، ص5.

حدوثه ووصول الذبذبات الصوتية إلى طبلة الأذن، أما المقصود بكنهها، فهـو صـفة الصوت كالجهر والهمس، والشدة والتوسط والرخاوة، وأيضا التلوين الـذي يتخـذه الصوت كالنبر والتنغيم، فالصوت ظاهرة طبيعية مدركة سمعيا، ويتحقّق نتيجـة مـؤثّر خارجي أو داخلي يحس به الإنسان؛ حيث أنّ هذا الإحساس تثيره اضطرابات تتمثّل في الاهتزازات التموجية، التي تنتقل عبر الهواء إلى أذن السامع؛ ومن هنا يمكننا القـول إنّ الصوت هو: (ظاهرة سمعية أو مدرك سمعي، ونعـني بالظـاهرة أنـه شـيء متغيـر متبدل،...الجانب الذي يهتم به هو حاسة السمع)"[1]" فالصوت مدرك سمعي آلته الأذن. والصوت يتغير لأنه خاضع لعوامل مختلفة مؤثّرة فيه، كسلامة الإرسال، وطبيعة الوسط الذي ينتقل فيه الصوت، وسلامة الاستقبال.

فالصوت، هو الصورة التي تجسد اللّغة في واقعها الفعلي؛ وهناك مفهوم آخر يعرفه بأنه: (الأثر الواقع على الأذن من بعض حركات ذبذبية للهواء، ومصـدر الذبذبـة في الصوت اللّغوي يحدثها الجهاز الصوتي للمتكلّم؛ فينبغي أن يراعي الباحث في دراسـته الجزء الخاص بإنتاج الصوت، والجزء المتعلّق بانتقاله ثمّ الجزء الخاص باستقباله)"[2]" ومـن خلال هذا النص، تتبين شروط إدراك الصوت؛ بحيث يجب أن يكون هناك منتج للصوت وهو المُرسل، والوسط الذي ينتقل فيه الصوت كالهواء، ثمّ المُستقبِل للصـوت، وهـذه العناصر كلّها لها وجودها ووظيفتها في مسرحية "أميرة الأندلس" وهذا مـا يـدخل في إطـار العملية الكلامية التواصلية، ولـنا وقـفة عـند حاسة السمع، والاسـتقبال،

---

(1) المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية، دراسة تحليلية تطبيقية، بسناسي سعاد، مكي درار، مكتبة الرشاد، ط2؛ 2006، ص3، باختصار.

(2) ينظر، منهج البحث اللّغوي بين التراث وعلم اللّغة الحديث، علي زوين، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد – العراق، ط1؛ 1986، ص59، بتصرف.

وكلّ ما يتعلّق بهما، في موضعهما من هذا البحث؛ وذلك بعد معرفة أسباب حـدوث الصوت.

أسباب حدوث الصوت

تعتبر إشكالية حدوث الصوت، وأسبابه من أهم القضايا الصوتية التي أثارها ابـن سينا بقوله: (سببه القريب تموج الهواء دفعة وبقوة وبسرعة من أي سبب كان. والـذي يشترطُ فيه من أمر القَرع عساه أن لا يكون سببا كليا للصوت، بل كأنه سبب أكثري، ثمّ إن كان سببا كليا فهو سبب بعيد، ليس السبب الملاصق لوجود الصـوت)"[1]" أي أنّ الصوت يحدث إثر ارتطام واصطدام بين جسمين؛ وذلك مـن خـلال تماسـهما أي اتصالهما، مما يحدث اضطرابا في دفع جزيئات الهواء نحو الخارج، مشكّلة بذلك أمواجا صوتية.

وقد يحدث الصوت أيضا (عن مقابل القرع وهو القلع، وذلك أنّ القـرع هـو: تقريب جِرم ما إلى جِرم مقاوم لمزاحمته تقريبا تتبعه مماسة عنيفة لسرعة حركة التقريـب وقوتها. ومقابل هذا تبعيد جِرم ما عن جِرم آخر مماس له، منطبق أحدهما على الآخـر، تبعيدا ينقلع عن مماسته انقلاعا عنيفا لسرعة حركة التبعيد، وهذا يتبعه صوت من غير أن يكون هناك قرع)"[2]" أي حدوث الصوت بسبب نزع وفصل جسم عـن جسـم؛ أي إبعادهما عن بعضهما، مما يسبب اندفاعا في جزيئات الهواء نحو الداخل، وبالتالي يحـدث الصوت، ويتحقّق ذلك بشرط القوة، والسرعة في الحالتين معا. وهنـاك سـبب آخـر يحدث الصوت، وهو الاحتكاك، وهذا يوضحه التعريف الآتي: إنّ الصوت أثر سمعـي

---

(1) أسباب حدوث الحروف، الرئيس أبي علي الحسين بن سينا، مرا: طه عبد الرءوف سعد، مكتبة الكليـات الأزهرية، القاهرة – مصر، ط1978، ص8.

(2) نفسه، باختصار.

(متولّد عن اهتزاز جسم ما مصوت، نتيجة لطرقه أو احتكاكه بجسم آخر)"[1]" فمن خلال الاحتكاك تتولّد اضطرابات في الهواء، وتتشكّل الأمـواج الصـوتية محدثـة أصـواتا مسموعة، وهذا الاختلاف في حدوث الصوت بين القرع، والقلع، والاحتكاك، تنتج عنه تقسيمات للصوت مختلفة.

أقسام الصوت

تختلف أقسام الصوت باختلاف مصادر حدوثها وطريقة حدوث الصوت، كالقرع والقلع والاحتكاك، مع شرطي القوة والسرعة؛ وهذا ما يجعل للصوت أقساما مختلفـة، منه الطبيعي والاصطناعي؛ فالأول (هو ما يحدث من تلقاء نفسه، كصوت الرعد، وخرير المياه، وحفيف الأشجار. والصوت الاصطناعي؛ هو الذي يتولّد عن قصد، كصـوت الإنسان والحيوان والمنبهات. وينقسم الاصطناعي إلى قسمين أيضا؛ واحد آلي، كأصوات المحركات والأجراس والآلات الموسيقية؛ وآخر فيزيولوجي عضوي؛ فالفيزيولوجي ينقسم إلى قسمين: إنساني وحيواني؛ وسنشتغل بالإنساني الذي ينقسم بدوره إلى قسمين لغوي، وغير لغوي، ويهمنا اللّغوي، الذي ينطلق من فكر الناطق المُرسل، متوجها نحـو فكـر السامع المُستقبِل)"[2]" فالصوت اللّغوي، هو ما يختص بالإنسان وحسب، وهـو صـوت اصطلاحي مكتسب من الوسط الاجتماعي، وهذا ما سنقوم بدراسته في بحثنا هذا مـن خلال مسرحية "أميرة الأندلس""[3]".

(1) الدلالة الصوتية دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل، كريم زكي حسام الدين، مكتبـة أنجلـو المصرية، ط1¡ 1992، ص30، بتصرف.

(2) المقررات الصوتية، بسناسي سعاد ، مكي درار، ص10¡11، بتصرف واختصار.

(3) مسرحية "أميرة الأندلس" تروي أحداث تاريخية، واجتماعية، وسياسية للمرحلة الأخيرة من عهد ملـوك الطوائف؛ حيث تجسد المسرحية ذلك الصراع بين شخصيات مملكة اشبيلية الأندلسية، وشخصـيات مملكـة الإسبان، وشخصيات المغاربة، ينظر، أميرة الأندلس، أحمد شوقي، ص5¡ 6¡ 7.

الطبيعة الصوتية للّغة الإنسانية

إنّ أرقى وسيلة للتواصل بين الناطقين هي اللّغة؛ لأنّ اللّغة عبارة عـن أصـوات (وصو ا ظاهر ومضمر، والمقصود هنا هو النظر إلى الصوت الفكري الظاهر المنطـوق؛ لأننا نتعامل مع نشاط العقل في تكوين الصوت وإرساله وتحويله وذلك لنصل منه وبه إلى وظيفة الصوت اللّغوي في الحياة)"[1]" يعني أننا نتعامل بالصوت، ومع الصوت، من أجـل تحقيق مصالح معينة، أو جملة من الوظائف في مجتمعنا البشري. ومن الناحية الاسـتعمالية في البحث، سنتعامل مع الصوت اللّغوي ودوره، وأهميته، وتأثيره، والذي يمكـن مـن خلاله تحقيق التواصل بين شخصيات مسرحية "أميرة الأندلس" لأنّ التواصل الناجح في العمل المسرحي الدرامي يقف على مدى فاعلية الصوت اللّغوي، وسـيأتي توضـيحه، وتحليله في موضعه من هذا البحث.

في مفهوم التواصل

إنّ التواصل يرتكز على عملية السمع والكلام بين شخصين أو أكثر، فمن خلاله استطاع البشر تنظيم اللّغة الشفهية، ووضع لها قواعد، وضوابط؛ لأنّ: (الاستماع الجيد شرط أساسي لتمييز الأصوات اللّغوية وتعلمها، وهو حماية الناطق المتعلّم من الوقوع في الأخطاء)"[2]" وهذا حتى تكون العملية التواصلية سهلة تحقّق التفـاهم بشـكل طبيعـي وصحيح، وسليم بين المُرسل والمُستقبِل، ونجد التواصل متحقّقا في المسرحية كما جاء في الحوار الذي جرى بين (الملك المعتمد) الأب، وابنته (الأميرة بثينة) حين يقول الملك: (مع

---

(1) ا ـمل في المباحث الصوتية، من الآثار العربية، مكي درار، دار الأديب، وهران – الجزائـر، ط2؛ 2006؛ ص3.

(2) السمعيات العربية في الأصوات اللّغوية، سعاد بسناسي، دار أم الكتاب، مسـتغانم – الجزائـر، ط2012؛ ص43.

من عدت من قرطبة؟)"[1]" ترد الأميرة: (مع لثامي وجوادي.)"[2]" فيقول الملك: (وكيف وجدت قرطبة؟)"[3]" نستخلص من هذا الحوار المتبادل بين الملك والأميرة، أنّ الصوت اللّغوي وسيلة في كلّ وسط اجتماعي؛ لأنّ وظيفته الأساسية هي التواصل، ومسرحية "أميرة الأندلس" هي تواصل مستمر بين شخصيا ا، وأحداثهم المختلفة.

وبما أننا بصدد الحديث عن العملية التواصلية والبحث كلّه يقوم على التواصل، فقد ورد في مفهومه اللّغوي أنه مشتق من: (وصل... يدلّ على ضم الشيء إلى الشيء حتى يعلقه. ووصلته به وصلا، والوصل ضد الهجران)"[4]" فالمعنى اللّغوي للتواصل يدلّ على الاستمرارية، والتسلسل، والترابط، والمشاركة في تبادل الحديث بين المُرسل والمُستقبِل؛ أما اصطلاحا، فنجد العديد من المصطلحات التي تزاحم التواصل: كالتبليغ، والإبلاغ، والإيصال، والاتصال، وعليه ينبغي الوقوف عندها لتحديد مفاهيمها، وتبيين أوجه التلاقي والاختلاف بينها.

بين التبليغ والإبلاغ

إنّ التبليغ والإبلاغ من الناحية اللّغوية يعني بلوغ الشيء وبلغ (يبلغ بلوغا وبلاغا: وصل وانتهى، وأبلغه هو إبلاغا وبلّغه تبليغا...وتبلّغ بالشيء: وصل إلى مراده...والإبلاغ هو الإيصال وكذلك التبليغ)"[5]" ومن هذا النص، نستخلص أنّ مفهوم التبليغ والإبلاغ، يشتركان مع مفهوم الإيصال، وهذا من الناحية اللّغوية؛ أما اصطلاحا

---

(1) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص21.

(2) نفسه.

(3) نفسه.

(4) معجم مقاييس اللّغة، أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، ج6، ص115.

(5) ينظر، لسان العرب، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط1981، ص345¡ 346، بتصرف.

فمفهوم التبليغ (منصب على الرسالة في ذا ا، وحامل التبليغ دون حامـل الرسـالة في الأهمية، على اختلاف بين الحاملين)"[1] أي أنّ الحامل الأول للرسالة قد يكون حرا ومخيرا في تبليغ الرسالة أو عدم تبليغها؛ فهو غير مكلّف بالتبليغ كالنبي؛ أمـا الحامـل الثـاني للرسالة فهو مجبر على تبليغها كالرسول، وهذا هو الفرق بين الحاملين والمتمثّل في فاعلية التوصيل من عدمه، كالرسالة التي حملها (ابن شاليب) من ملك الإسبان (ألفـونس) إلى ملك إشبيلية (المعتمد) والمتمثّلة في أخذ الجزيةo فالتبليغ هو أحد أهم أهداف مسـرحية "أميرة الأندلس" ومنه ننتقل إلى مصطلحي الإيصال والتواصل.

بين الإيصال والتواصل

ورد الفصل بين الإيصال والتواصل كالآتي: (الإيصال يكون من جهة واحدة، أما لغة فهو من تواصل الشخصين؛ أما التواصل فهو عكس الانفصال، والمفهوم من هذا أنّ التواصل في العملية الكلامية، يتحقّق بعد الإيصـال وبعـد أن يتحـول المُرسـل إلى مستقبِل)"[2] ويتضح لنا هذا من خلال المخطّط الآتي:

مخطّط العملية الكلامية في الإيصال والتواصل

الإيصال	المُرسل	←	المُستقبِل
التواصل	المُرسل	⇄	المُستقبِل

"3"

---

(1) ا ـمل في المباحث الصوتية، من الآثار العربية، مكي درار، ص23.

(2) المقررات الصوتية، بسناسي سعاد، مكي درار، ص13، بتصرف.

(3) ينظر، نفسه، ص52، بتصرف.

تعليق على المخطّط

نستنتج من مخطّط العملية الكلامية، أنّ الإيصال هو إبلاغ من جهة واحدة، أي من المُرسل إلى المُستقبل؛ أما التواصل، ففيه يتحول المُستقبِل إلى مرسل، والمُرسل إلى مستقبِل والإبلاغ يكون من الجهتين؛ إذن فالتواصل اللّغوي، يحدث بفعل تبـادل الأدوار؛ أي: (من خلال انتقال الدلالة من المُرسل إلى المُستقبِل عن طريق اللّغة التي هي أداة يتوسـلها الإنسان لإتمام عملية التواصل، لأنّ التواصل يبقى المظهر الاستعمالي للّغـة، ويقتضـي التواصل اللّغوي نقل الدلالات، والمعاني بواسطة الإشارات الصوتية)"[1]" فانتقال الدلالـة من المُرسل إلى المُستقبِل، يكون من فكر إلى فكر بواسطة اللّغة، التي هي أصوات تتجسد في رموز، وإشـارات سمعية أو بصرية محقّقـة تواصلاً؛ وذلك حسب سياقات معينة؛ تاريخية أو اجتماعية أوثقافية. ومن هنا، نستنتج أنّ التواصل لا يمكن أن يحدث إلاّ بعد حدوث الإيصال؛ أما المقصود بالتواصل من الناحية الاستعمالية، فهو تلـك الوظـائف المختلفة، كالتعبيرية، والشعرية، وهذا ما يكشف طبيعة العملية التواصلية في مسـرحية أميرة الأندلس، التي تحدث بين شخصيا ا؛ حيث تعتبر الشخصيات هي منطلق الإرسال.

في مفهوم الإرسال

ومن أجل فهم الإرسال نتطرق إلى تعريفه لغة، فالإرسال مشتق من الفعل: (أرسل يرسل، إرسالا، فهو مرسل، والمفعول مرسل. أرسل الشيء/أرسل بالشـيء: أخرجـه، أطلقه من غير تقييد...أرسل الكلام على عواهنه: تكلّم بما حضر من دون تفكير، بعثه،

(1) ينظر، المقررات الصوتية، بسناسي سعاد، مكي درار، ص13، بتصرف.

بعث به)"[1]" فالإرسال هو البعث والمد في الكلام أو الحديث، بشكل مرتب منظّم يحقّـق فائدة، ومسرحية "أميرة الأندلس" كلّها إرسال موجه، ومنظّم، وهادف.

وتتحقّق عملية الإرسال الصوتي من خلال: الشخصية المسـرحية؛ لأنّ الإرسـال المسرحي يعتبر أهم عنصر في العملية التواصلية، فمنه ينطلق الخطاب، وبه يبدأ التواصل، وبما أنه الطرف الأول المُنتج للخطاب اللّغوي، فإنه يتحقّق بدافع إحـداث التـأثير في الطرف الثاني المتمثّل في المُستقبِل، وهذا ما نجده محقّقا في مسرحية "أميرة الأندلس".

أما في التعريف الاصطلاحي؛ فالإرسال يتمثّل في المُرسل الذي يبث الرسالة الصوتية (وهو مصدر المعرفة الحقيقية، يقوم بإرسال رموز ENCODAGE عـبر اللّغـة، أو مـا يشا بها، ولا يمكن أن يتم ذلك إلاّ من خلال إعطاء الاتصال بعـدا وظيفيـا وربطـه بأهداف التطوير)"[2]" فالإرسال إذن، يتم من خلال اللّغة التي تحقّق بدورها أبعادا وظيفية، تأثيرية وتأثّرية؛ وهذا ما يجعل للإرسال تقسيمات ووظائف سنحددها فيما يأتي.

تقسيمات الإرسال ووظائفه

إنّ الإرسال ينقسم إلى قسمين هما: (إرسال داخلي يتم فيه تحويل مجموعة أصوات من منتقيات الشبكية للناطق، إلى مواقع حدوثها في الجهاز النطقي)"[3]" أي أنّ الإرسـال الداخلي يكون من الشخص المُتكلم إلى نفسه تحت رعاية الذهن، بحيث يقوم المُرسـل بإرسال الصوت من مركزه العصبي في الدماغ وشبكته اللّغوية إلى موقـع حدوثـه في الجهاز النطقي؛ أي أنّ الإرسال الداخلي يكون من المُرسل وإليه، كمسـرحية "أمـيرة

---

(1) معجم اللّغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القـاهرة – مصـر، ط2008، م2، ص887؛ باختصار.

(2) دروس في اللسانيات التطبيقية، صالح بلعيد، دار هومه، الجزائر، ط5؛ 2009، ص45.

(3) ا مل في المباحث الصوتية من الآثار العربية، مكي درار، ص22.

الأندلس" التي ألّفها أحمد شوقي؛ حيث كان يلعب دور المُرسل والمُسـتقبِل في الوقـت نفسه؛ أما شخصيات المسرحية فقد قام إرسالها الخارجي على إرسالات لغوية داخلية.

والإرسال الخارجي، يتم فيه (إرسال الصوت من مواقع حدوثه إلى مواقع استقباله، وتعد هذه العملية بذات أهمية في الدراسة الصوتية، لأنّ فيها يفارق الصـوت موقعـه منفصلا عن مرسله،...مما يوحي به الإرسال أنه توجيه هادف يراعى فيه المُرسـل إليـه بالدرجة الأولى)"[1]" فالإرسال الخارجي، يكون من موقع حدوثه في الجهاز النطقـي، إلى إطلاقه في الهواء الذي يعتبر الوسط الحامل له، ليصل إلى أذن السامع؛ أي يشترط وجود مستقبِل للإرسال الخارجي، وهذا ما يتجلى في الأدوار الكلامية بين شخصيات مسرحية "أميرة الأندلس". أما فيما يخص وظيفة الإرسال، فالوظيفة تكون حسب الغاية، ووظيفته في مسرحية "أميرة الأندلس" تعليمية توثيقية فنية، تؤرخ لفترة زمنية معينة، وذلك بسرد أحداثها على لسان شخصيات ذكرها التاريخ، وشخصيات أخرى ابتكرها المؤلّف مـن وحي خياله، وهذا من أجل تحقيق دراما تراجيدية فنية ناجحة.

ومن الناحية الاستعمالية في تعريف الإرسال، فهو يتعلّق بشخص المُرسل، وهو أحد عناصر العملية الكلامية التواصلية الذي يعتبر المُنتج للمنبه، والمثير المُتمثّل في اسـتعمال الصوت اللّغوي الذي يؤثّر في السامع المُستقبِل، وبدونه لا يتحقّق التواصـل؛ وبمـا أنّ الإرسال شرط من شروط عملية التواصل، فالاستقبال شرط أيضا لابد منـه؛ وحتـى المُرسل نفسه ينبغي أن تتوافر فيه معايير معينة تسهم في نجاح الإيصال بينه وبين المُستقبِل ليتحقّق التواصل.

---

(1) ا ـمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية، مكي درار، ص22، وما بعدها.

في مفهوم الاستقبال

لقد ورد في التعريف اللّغوي للاستقبال أنه من الفعل: (قبل...وأقبل عليه بوجهه، والاستقبال ضد الاستدبار. واستقبل الشيء وقابله: حاذاه بوجهه)"[1]" ونستخلص مـن هذا، أنّ الاستقبال هو تقبل أمر ما بأية طريقة، وقبول الشيء أي أخذه بالرضا والموافقة عليه، وهذا ما نجده مجسدا في مسرحية "أميرة الأندلس".

وفي المفهوم الاصطلاحي للاستقبال، يعتبر الطرف الثاني من العملية التواصلية، وهو المَعنِي بالصوت الذي يصل إلى الأذن؛ ومن ثمّ، يحول الصوت إلى الدماغ، وذلك مـن أجل فهمه وتحليله؛ حيث أنّ هذه العملية تتم وفق مراحل بيولوجية، وفيزيائية معينـة، فالاستقبال في الحقيقة (هو الذي يستهدف من عملية النقل الاتصالية تفكيك الرسـالة الكلامية DECODAGE)"[2]" فالمُستقبِل هو السامع لتلك الرسالة الصوتية التي يتلقّاها مـن خلال جهازه السمعي، والمتمثّل في الأذن؛ حيث يقوم دماغ السامع بتفكيك الرمـوز، والإشارات الصوتية للرسائل اللّغوية، من أجل فهمها واسـتيعا ا، وبالتـالي تحـدثُ الاستجابة وفق المُثير، ودليل فهم الرسالة يتوقّف على مدى الاستجابة لتلـك الرسـالة الكلامية، مثل السؤال الذي أثاره ابن غصين حين يقول لحسون: (أتذكر يـا حسـون قرطبة وسوق الكتب؟)"[3]" فيستجيب حسون ويقول: (أجل وأذكر رسالة الضبي وكيف كنا نتنافس فيها، وكيف غلبتك عليها.)"[4]" والمثيرات في المسرحية كثيرة ومتنوعة داخلية

---

(1) لسان العرب، ابن منظور، ص3517، بتصرف.

(2) دروس في اللسانيات التطبيقية، صالح بلعيد، ص45.

(3) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الثالث، ص91.

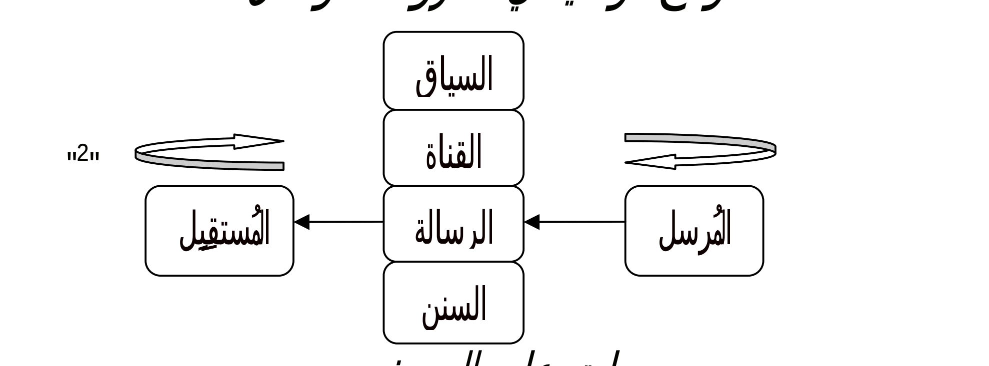
(4) نفسه.

كانت أو خارجية، ويعتبر المُستقبِل الطرف الثاني في العملية الكلامية التواصلية، وبه تتحقّق العملية التواصلية؛ لذا فهو شرط ينبغي تحققه.

شروط نجاح عملية التواصل

من أجل أن تنجح عملية التواصل، يستحسن أن تتوافر شروط ضرورية وهي: (المُرسل، والمُستقبِل، والرسالة، والقناة، والسنن، والسياق)"[1]" التي بوجودها تسير العملية التواصلية بشكل طبيعي كما هو واضح في مسرحية "أميرة الأندلس" وهذا ما يبينه الشكل الآتي:

نموذج توضيحي لشروط التواصل



تعليق على النموذج

يتبين من خلال هذا النموذج، العوامل الضرورية التي تتشكّل منها دائرة التواصل اللّغوية، بين المُرسل والمُستقبِل؛ لأنه (إذا تحقّق التوافق بين المُرسل والمُستقبِل ستنجح العملية التواصلية، لأنّ المُرسل إذا كان مستواه أعلى من المُستقبِل لا يتحقّق الهدف من

---

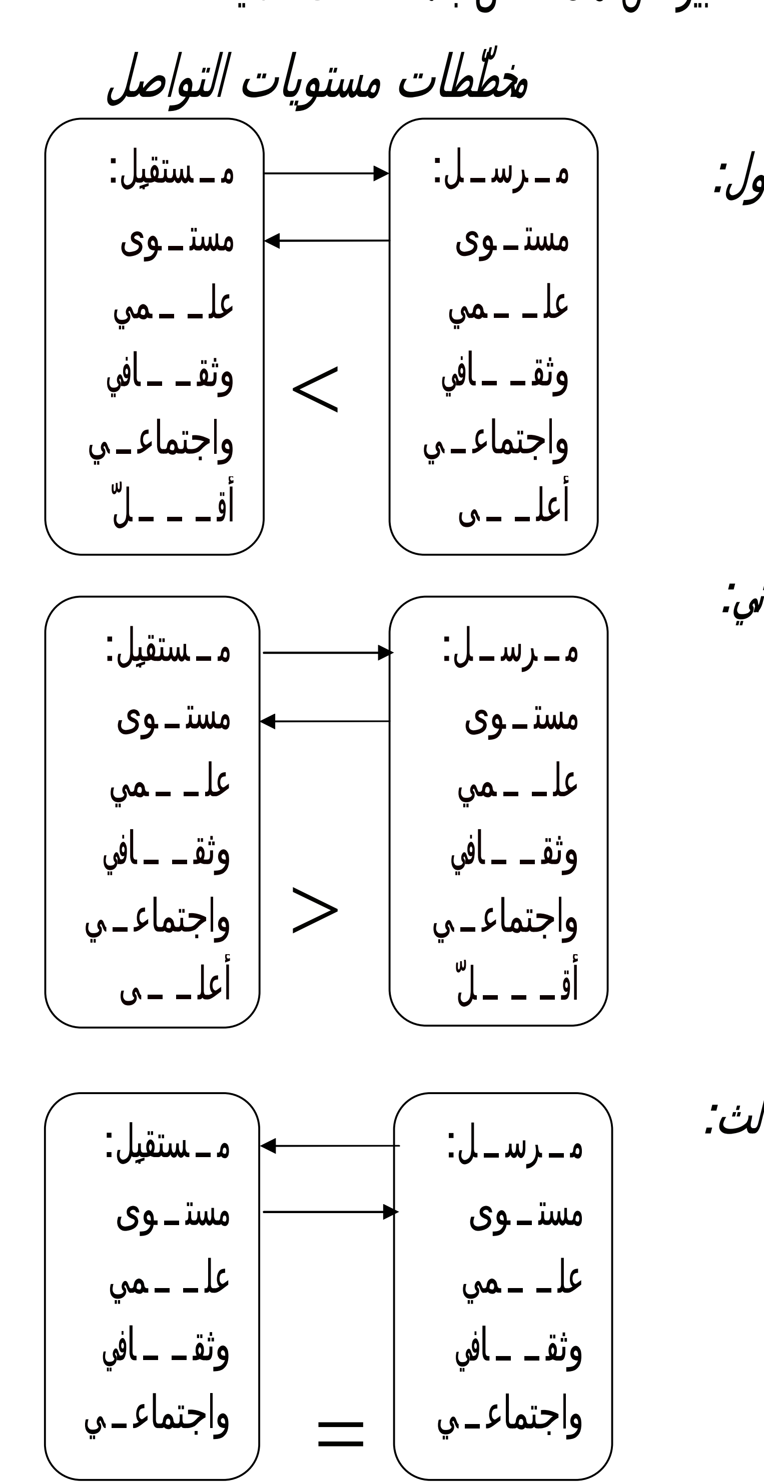
(1) ينظر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الطاهر بومزبر، الدار العربية للعلوم، بيروت – لبنان، ط1، 2007، ص34، بتصرف، واختصار.

(2) ينظر، نفسه، بتصرف.

الإرسال، وإذا كان العكس وفَاق مستوى المُستقبِل مستوى الإرسال، لا تصل الفكرة)"[1]

حيث يمكن التعبير عن هذا النص بالمخطّطات الآتية:

مخطّطات مستويات التواصل



---

(1) السمعيات العربية في الأصوات اللّغوية، سعاد بسناسي، ص72.

تعليق على المخطّطات

في المستوى الأول: نأخذ على سبيل المثال، المناظرة الشعرية الـتي وقعـت بـين (المعتمد) بن عباد ملك اشبيلية، والجارية (اعتماد الرميكية) فقد كان الملك (في نزهـة على ضفاف ـر اشبيلية، إذ هب نسيم معذوب على النهر، فأحدث على صفحة الميـاه تموجات وأصواتا دغدغت مشاعره فقال: صنع الريح من المَاءِ زرد)"[1]" فـردت جاريـة الرميك لتكمل البيت الشعري، الذي هو من بحر الرمل قائلـة: (أي درع لقتـال لْـو جمد)"[2]" فالمُرسل كان الملك، وهو صاحب مكانة اجتماعية وعلمية وثقافية عالية؛ ورغم هذا تمكّنت الجارية من التواصل معه، وهي أقلّ منه مكانة وعلما وثقافة وم لة؛ فكانت المُستقبِلة فالمُرسلة في الوقت نفسه، وأصبحت ملكة اشبيلية زوجا للمعتمد، وهذا بسبب التواصل الذي كان ناجحا ومؤثّرا بينهما.

وفي المستوى الثاني: من المعلوم أنّ خادم الملك ونديمه أقلّ مستوى علمي وتعليمي وثقافي من ابنة الملك الأميرة (بثينة) فإذا كان يسأل وله فضول حب الاطّلاع، سيرسـل رسالته الاستفهامية إلى الأميرة التي تعتبر مصدرا أساسيا للمعلومات مقارنـة بالخـادم؛ لتساعده (في زيادة قدرته على التأمل والملاحظة وجمع المعلومات والتفكير)"[3]" وهذا عن طريق تحفيزه وإثارته؛ وسيستجيب الخادم ليتحقّق التواصل بينه وبين (الأمـيرة بثينـة) فعندما يقول الخادم (مقلاص): (أنا مقلاص المهرج صديقك أنت يا أميرة إشبيلية؛...)"[4]"

---

(1) ينظر، شعر ملوك الطوائف في الأندلس، المعتمد بن عباد (431/488هـ)، شاكر لقمان، نوميديا، قسنطينة – الجزائر، ط2009، ص44، بتصرف.

(2) نفسه.

(3) ينظر، وسائل الاتصال والتكنولوجيا في التعليم، حسين حمدي الطوبجي، دار القلم، الكويت، ط8؛ 1987؛ ص60، بتصرف.

(4) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، ص10، باختصار.

ترد عليه (الأميرة بثينة) قائلة: (أعرفت الآن مكانك؟)"[1]" وهذا التواصل قد تمّ بين الأميرة والخادم، رغم اختلاف المكانة والمنزلة بينهما.

أما في المستوى الثالث: فإذا تساوى المُرسل والمُستقبِل من حيث المستوى العلمي، والمعرفي، والاجتماعي؛ فالتواصل سيكون على أساس التفاهم، والتبادل والاتفاق في الكثير من المواقف. لكن إذا كانت العلامات الصوتية اللّغوية متفاوتة وتختلف بين المُرسل والمُستقبِل، فلا يمكن أن ينجح التواصل في غياب الفهم، وما الفائدة عندما تكون (الرسالة تستقبل، ولكنها غير مفهومة)"[2]" كأن تأتي بشخصين: الأول يتكلّم الإسبانية، والثاني يتكلّم العربية، وكلّ منهما يجهل العلامة الصوتية اللّغوية عند الآخر؛ إذن لن يتحقّق التواصل بينهما؛ إلاّ إذا كان هناك وسيط يفهم ويترجم لغة كلٍّ منهما للآخر، مثل وزير ملك الإسبان (ابن شاليب) حين يقول الملك (المعتمد): (عجبا يا وزير ألفونس..لا تحسن أن تزن كلمةً تخرج من فيك!...)"[3]" يرد الوزير (ابن شاليب) قائلا: (أعف عني واستبقني أيها الملك وأنا أشتري منك حياتي بوزن جسمي ذهبا)"[4]" في هذه الحالة ابن شاليب هو سبب التواصل، والقناة التي يتواصل من خلالها الملك (المعتمد) الذي يتكلّم العربية، مع الملك (ألفونس) الذي يتكلّم الإسبانية. وبعد الانتهاء من مفاهيم المصطلحات الرئيسة، ننتقل إلى التعريف بالمدونة والمتمثّلة في مسرحية "أميرة الأندلس" لأحمد شوقي، التي اخترناها أنموذجا، وأول ما نبدأ به ترجمة مؤلف المسرحية.

---

(1) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، ، ص11.

(2) المدارس اللسانية أعلامها، مبادئها، ومناهج تحليلها للأداء التواصلي، أحمد عزوز، دار الرضوان، وهران – الجزائر، ط2، 2008، ص143، بتصرف.

(3) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص41، بتصرف واختصار.

(4) نفسه، ص42.

ترجمة المؤلف

أحمد شوقي هو: (أحمد بن علي بن أحمد شوقي، أشهر شعراء في عصره حتى لقّب بأمير الشعراء، مولده ووفاته بالقاهرة "1868م -1932م" ومن آثاره الشوقيات أربعة أجزاء، ومن مسرحياته: مصرع كليوباترا، مجنون ليلى، قمبيز، وعذراء الهند، وأميرة الأندلس)"[1]" ومسرحية "أميرة الأندلس" قد جمع فيها أحمد شوقي الكثير من الموضوعات والمشاكل، كالسياسية، والاجتماعية، والدينية، ومظاهر الحضارة العربية الإسلامية في بلاد الأندلس؛ كما نلمس غلوه (أكثر وضوحا في جانب اللّغة منه في جانب المعاني)"[2]" فلغته قوية، أصيلة، معبرة، تعتمد على بعث القديم من الألفاظ؛ لهذه الأسباب اخترنا مسرحية "أميرة الأندلس" كنموذج نستخلص منه الأمثلة لتحليلها وتعليلها صوتيا؛ ومنه نتعرف بدءًا على مصطلحي المسرحية والمسرح.

بين المسرحية والمسرح

إنّ أول ما نتكلّم عنه هو المسرحية، وكما نعلم المسرحية اسم منسوب إلى المسرح، والمسرحية تعني: (تلك القصة أو الرواية، تكون معدة للتمثيل على المسرح)"[3]" فالمسرحية، تتمثّل في النص المسرحي القابل للتمثيل، والتشخيص للواقع؛ والمسرح هو: (ظاهرة ثقافية، وآلية تواصلية تشترط وجود مرسلا ومستقبلا)"[4]" حيث أنّ النص المسرحي يكون

---

(1) ينظر، الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري، حسين حمودي، اتحاد كتاب العرب، دمشق – سورية، ط1999، ص9، بتصرف واختصار.

(2) الشوقيات، شعر المرحوم أحمد شوقي، في التاريخ والسياسة والاجتماع، محمد حسين هيكل، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، دط، دت، ص16.

(3) معجم اللّغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، ص1055، بتصرف.

(4) ينظر، سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية، مجموعة من المؤلّفين، تر وتق: أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق – سورية، ط1997، ص10.

ممثّلا على الخشبة، والمسرح له شروطه تتمثّل في: (النص المسرحي، والممثّلين، والأزياء، والديكور، ولغة الحوار)"[1]" بالإضافة إلى الخشبة، والإخراج الفني، والموسيقى، والصوت، وزمن العرض، والمتلقي المُستقبِل؛ ولهذا السبب اخترنا مسرحية "أميرة الأندلس" لانتقاء النماذج التمثيلية منها.

مسرحية أميرة الأندلس

إنّ مسرحية "أميرة الأندلس" تتألّف من خمسة فصول، الفصل الأول في: خمـس وأربعين صفحة، والثاني في: عشرين صفحة، والثالث في: إحدى وعشـرين صـفحة، والرابع كذلك، والخامس في: سبع وثلاثين صفحة، والمسرحية ككـلّ تقـع في سـبع وخمسين ومائة صفحة، تدور أحداثها حول المرحلة الأخيرة من (زمن عصـر ملـوك الطوائف، والمكان باشبيلية الأندلسية، وأغمات بالمغرب؛ أما شخصيات المسرحية تتمثّل في: الملك المعتمد بن عباد ملك اشبيلية، وزوجه الرميكية، وأمه العبادية، وابنته الأمـيرة بثينة، والقاضي ابن الأدهم، وأبو حسون تاجر إشبيلية وابنه حسون، وابن شاليب رسول ملك الإسبان، والأمير بولس شقيق ملك الإسبان)"[2]" إضافة إلى شخصيات أخرى مـن أدباء، وحجاب الملك، وأمراء، وجند.

إنّ زمن ملوك الطوائف، هو عصر سقوط الدولة الأموية في بلاد الأنـدلس؛ ممـا شتت الدولة، ودفع بكل أمير من أمرائها إلى بناء دويلة منفصلة، وتأسيس أسرة حاكمة من أهله وذويه. وقد اختار أحمد شوقي الفترة التي انتهى فيها عصر ملوك الطوائـف في أواخر القرن الخامس الهجري لتكون مسرحا للأحداث (فبعد حصار اشـبيلية دخـل

---

(1) ينظر، أميرة الأندلس، أحمد شوقي، ص3¡4، وما بعدهما.

(2) ينظر، نفسه، بتصرف، واختصار.

المرابطون إليها بعد دفاع مستميت وقتال شديد أبدى فيه المعتمد من ضروب الشجاعة والفداء شيئا كثيرا، ولكنه لم يستطع مقاومة جموع المرابطين الكثيفة، ووقع في الأسـر، وأُخذ هو وأهله، وبعث م إلى مدينة أغمات في المغرب)"[1]" فجعل أحمد شوقي كلا من (المعتمد بن عباد) وأميرة الأندلس (بثينة بنت المعتمد) بطلا هذه المسرحية. ويتبين مـن خلال قراءة المسرحية، طريقة التواصل بين المُرسل والمُستقبِل، كشخصـيات متفاعلـة ومنسجمة في هذا النص الدرامي التراجيدي للمسرحية، وتكشف المسرحية حال ملوك ذلك الزمان، وطرائق عيشهم، ومظاهر انتشار الفساد وا ون أثناء فترة ملكهم؛ حتـى كثرت المكائد والدسائس بينهم. وبعد تحليل عناوين المدخل التمهيدي، ننتقل إلى الفصل الأول الموسوم بـ : (منطلقات الإرسال).

---

(1) ينظر، الدولة الإسلامية في الأندلس من الميلاد إلى السقوط، عبد القادر قلاتي، دار الأصالة، بئر التوتـة – الجزائر، ط1؛ 2010، ص 105، بتصرف.

تمهيد

إنّ مجال الإرسال، هو المنطلق الأول للعملية التواصلية في الفن المسرحي؛ لأنّ النص المسرحي عبارة عن حوار لغوي متبادل بين شخصيات تمثّل أدوارا تتفاعل فيها الأحداث والذهنيات. وهذا الحوار المسرحي المتبادل بين الشخصيات تحقّقه اللّغة، التي تتجلّى من خلال مدركات سمعية وبصرية؛ لكن اللّغة (قبل أن تصـير أصـواتا منطوقـة مرسـلة مسموعة، كانت أفكارا، بل كانت صورا مخزونة في فكر المُتكلم، ذلك المخزون المسمى "الشبكة اللّغوية" مجازا، وهو الزاد المُعول عليه في كلّ عملية كلامية، يعمل المُتكلم فيـه فكره، ليستحضر منه ما يليق بالمقام)"[1]" أي لكلّ مقام مقال، ومراعاة الموقف بما يناسـبه من كلام حسب مقتضى الحال، والهيئة توضح ذلك في مختلف مواقف ومشاهد مسرحية "أميرة الأندلس" كالحوار الذي جرى بين (الأميرة بثينة) و(جوهر) حاجب الملك حول قضية غيا ا، تقول الأميرة: (أتعد الثلاثةَ الأيام دهرا يا جوهر؟ ألم أقل أنك تبالغ كثيرا، لم لَم تسألني يا جوهر أين كنت؟)"[2]" فالأميرة في إرسالها تطلب من (جوهر) أن يفكّـر قبل أن يرسل لها رسالته الاستفهامية، ونستخلص من ذلك أنّ منطلق الإرسـال، هـو الفكر.

الفكر منطلق الإرسال

نعلم أنّ أي شخص يريد التعبير عن احتياجاته، يستخدم صوته اللّغوي؛ لأنّ حـد اللّغة (أصوات يعبر ا كلّ قوم عن أغراضهم)"[3]" وإضافة إلى الصوت اللّغوي؛ يكـون

---

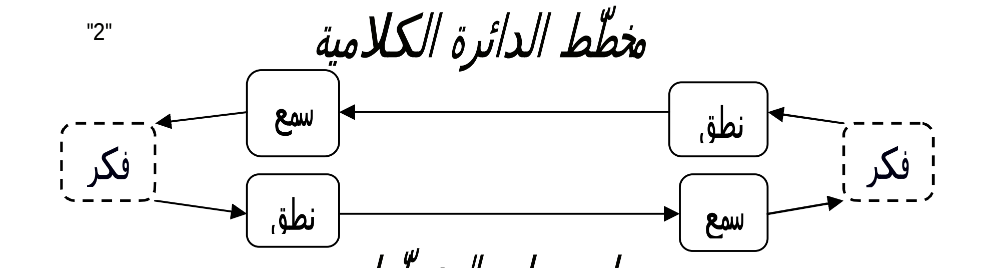
(1) ا مل في المباحث الصوتية من الآثار العربية، مكي درار، ص14.

(2) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص12.

(3) الخصائص، أبي الفتح عثمان بن جني، تح: عبد الحميد هنداوي، ص87.

الاعتماد أيضا على الرصيد اللّغوي، الذي يخزن في الشبكة اللّغوية للناطق، والتي هـي سبب حدوث وانطلاق الصوت من الفكر (لأنّ اللّغة ظاهرة فكرية، كما أنّ اللّغة هـي الوسيلة التي ا ننقل إلى غيرنا أفكارنا ووجداننا وأنّ الكلمات أوعية لهـذه الأفكـار والوجدانات)"[1]" فمن خلال هذا، تتبين تلك العلاقة القائمة بين الفكر والصوت المُرسل؛ حيث يكون الفكر، منطلقا يعتمده الناطق، ويعود إليه أثناء استقباله للموجات الصوتية فيحولها ويحلّلها، وهذا ما يحقّق حتمية التواصل، مما سنوضحه في المخطّط الآتي:

مخطّط الدائرة الكلامية "2"



تعليق على المخطّط

يتبين أنّ المُنطلق الأول لإرسال الصوت هو الفكر، والمُرسل هو أول من يسـتقبل صوته من خلال عملية الإرسال الداخلي، ثمّ يأتي دور المُستقبِل الذي يستقبل الصـوت اللّغوي المُرسل مما يسمى إرسالا خارجيا من قبل الناطق؛ حيـث لا يمكنـه أن يبـادر بالإرسال إلاّ إذا استحضر ماذا يقول؟ وكيف يقول؟ وهذا يرجع للتفكير، فهذه العملية ا تبدأ وتنتهي الدائرة التواصلية؛ حيث يكون فيها الفكر هو المُنطلق والمَرجع، والمُلاحظ أنّ الصوت ما هو إلاّ استجابة لمُثير معين؛ لأنّ المثير هو (الباعث على إحداث الصـوت وإصداره)"[3]" وهذا الباعث يكون مثيرا داخليا أو خارجيا، وقد ورد هذا في مسـرحية

(1) ا ـمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية، مكي درار، ص16.

(2) ينظر، السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، علي آيت أوشان، دار الثقافـة، الـدار البيضـاء – المغرب، دط، ص93، بتصرف واختصار.

(3) ا ـمل في المباحث الصوتية من الآثار العربية، مكي درار، ص19، باختصار.

"أميرة الأندلس" في مشاهد مختلفة، والمُثير، هو ما يشعر به صاحبه، فيؤدي به إلى إصدار رسالة معينة؛ أما المُثير الخارجي، فهو إحساس بمؤثر خارجي تدركه إحـدى الحـواس الخمس من: سمع، وبصر، وشم، ولمس، وتذوق. كالإحساس بالبرد أو الحرارة"[1]" ومثال ذلك من المسرحية، عندما سأل الملك (مقلاص) كيف قضى ليلته؟ أجابه (مقـلاص): (كانت ليلتي يا مولاي ونحن، كما تعلم، في آذار وفي إبان القمر طويلةً مظلمةً باردةً)"[2]" إذن هناك باعث تمثّل في: سؤال الملك، ومثيرات تمثّلت في: (اللّيل، شهر آذار، الظـلام، البرد) وكلّ هذه المثيرات الخارجية تحفّز (مقلاص) على الاستجابة، التي تكون بإصداره رسالةً صوتية تتمثّل في الشكوى الموجهة إلى الملك (المعتمد) وهذا ما يوضح أنّ لكـل إرسال عوامل ومثيرات، إما داخلية كالحالات الشعورية النفسية، أو خارجية وهو كـلّ ما يحيط بالإنسان في حياته.

الإرسال عوامله ومثيراته

إنّ المقصود بالعامل في إرسال الصوت، هو الدافع والسبب، ويكون إما مباشرا أو غير مباشر؛ أما المثير فهو: (كلّ شيء يحدث سؤالا أو جوابا)"[3]" سواء عند المُرسـل أم المُستقبِل. إنّ الصوت اللّغوي ينتج عن الفكر؛ حيث (لا يتولّد التفكير في الصـوت إلاّ استجابة لمثير ما، وهذا المثير له بواعثه ودواعيه)"[4]" و المقصود من هذا، هو جملة الأسباب والدوافع التي تمثلُ المثير، وهي كثيرة في مسرحية "أميرة الأندلس" لأنّ وجـود العامـل

---

(1) في حواس التواصل، ينظر، السمعيات العربية في الأصوات اللّغوية، سعاد بسناسي، ص3، وما بعدها.

(2) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الرابع، ص111، باختصار.

(3) معجم المصطلحات الألسنية، فرنسي – إنكليزي – عربي، مبارك مبارك، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1؛ 1995، ص270.

(4) ا مل في المباحث الصوتية من الآثار العربية، مكي درار، ص18.

والمثير في العمل الدرامي المسرحي، يدفع للاستجابة كقول (أبو الحسن) لتابعه (سعيد): (ما هذا؟ إني لا أعرف هذه الوجوه؛ فمن الرجال يا سعيد وما يبتغـون؟)"[1]" فهـذه التساؤلات التي صدرت من (أبي الحسن) هي استجابة لمثير تمثّـل في هـؤلاء الرجـال الغرباء، الذين حلّوا على (أبي الحسن) وهي استجابة عن وعي وإدراك محقّقة لقصـدٍ معلوم، وهو معرفة هوية الرجال وما نواياهم؛ حيث لا يمكـن أن تكـون الاسـتجابة عشوائية؛ فاستجابة الشخص المريض المضطرب ذهنيا تعتبر ردة فعل مباشرة لا يحاسـب صحبها عليها؛ لأنه غير مسؤول عن تصرفاته. فالاستجابة الصوتية اللّغوية، تتم بالاختيار المناسب السليم الصحيح للمادة اللّغوية عن طريق الاختيار والانتقاء من الرصيد اللّغوي الذهني.

الجمع بين الاختيار والانتقاء

إنّ عملية جمع المادة اللّغوية من الشبكة الذهنية بالاختيار والانتقاء، تخضع لمعـايير معينة، منها: (الجودة، والقابلية، واللّيونة، والوضوح، وحسن الجوار؛ ولا يتأتى الانتقاء للمرسل إلاّ إذا كان له مخزون وافر متنوع، وكلّما كان المخزون وافرا والشبكة اللّغوية متسعة، كان الانتقاء سهلا ميسورا)"[2]" فهذه المعايير، هي الأساس والمُنطلق الأول ليتحقّق المطلوب؛ إلاّ أنّ الانتقاء عملية أكثر دقّة من الاختيار، مما نلمسه في قول أحمد شـوقي: (كان الأندلس تحت ملوك الطوائف، وكان هؤلاء الملوك على شـرف بيـو م وتميـز شخصيا م ونبوغهم في كلّ علم وأدب أصحاب بذخ وترف...)"[3]" هنا المؤلف، يشرح

---

(1) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الثالث، ص76.

(2) ا مل في المباحث الصوتية من الآثار العربية، مكي درار، ص20، وما بعدها.

(3) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، ص5، باختصار.

ويوضح حال الأندلس وملوكها في صيغ، وتراكيب لغوية دقيقة انتقاها، وفضل ذلـك لعمليتي الاختيار والانتقاء من خلال المعايير الموضحة كالآتي:

الجودة الصوتية

تتمثّل الجودة الصوتية للكلام في سلامة الصيغ، والتراكيب اللّغوية من الأخطـاء الصرفية والنحوية، ومن الأمثلة التي تمثّل الجودة الصوتية للكلام في مسـرحية "أمـيرة الأندلس" قول الأميرة (بثينة) لـ(جوهر) في حديثها عن ولاية أخيها (ظافر) لقرطبـة: (...عرش يضطرب تحت كلّ جالس، وتاج لا يستقر على رأس كلّ لابس)"[1]" فكلامها كان صحيحا فصيحا، وبليغا مؤديا للمعنى، جمع كثير الكلام في قليله، وهذا ما يضـفي على الكلام الكثير من الدقّة.

القابلية المنطقية في المسرحية

تعنى القابلية المنطقية في النص المسرحي، بالألفاظ التي يقبلها العقل والمنطق سـواء لدى المُرسل أم المُستقبِل، والمثال من المسرحية حين يقول الملك (المعتمد): (عيد! بأيـة حالٍ عدت يا عيد؟ إذهب فأنت على السجين حرام.)"[2]" فكلام الملك (المعتمد) مقبول نطقا ومنطقا، وتستسيغه الأذن سماعا، ووزنا وإيقاعا.. فصيغة "عيد" فيها تمديد صوتي، مما يدلّ على التعجب والتساؤل والأمر، و تّهكمه من الوضعية المزرية في أسره، وصـيغة "حالٍ" فيها تنوين، وهو تلوين صوتي مستساغ ومحبب نظرا للغنة"[3]" الموجودة فيه، شرط

---

(1) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص13، باختصار.

(2) نفسه، الفصل الخامس، ص142، باختصار.

(3) الغنة تشكيلة صوتية يوحي نطقها بالرنين، وهو الصوت الذي يتردد في التجويف الأنفي بخاصة، وهذا مـا يعطي لصوت الغنة ذلك التآلف الصوتي الانسجامي نستشعر فيه حلاوة النغم، ينظر، المقـررات الصـوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية، دراسة تحليلية تطبيقية، بسناسي سـعاد، مكـي درار، ص74، بتصـرف

عدم المبالغة في الغنة؛ لذلك صنف سيبويه التنوين ضمن الحروف الفرعيـة المستحسـنة وهذا مما يعطي للخطاب إيقاعا صوتيا متميزا ومؤثّرا، يدلّ على السوء الذي لحق بحيـاة الملك، مما جعلنا نلمس ليونة صوتية نتيجة استعطافه للناس، وذلك برثاء حاله.

اللّيونة الصوتية

إنّ اللّيونة الصوتية، تتمثّل في توظيف تشكيلات تركيبية تحقّـق معيـار اللّيونـة الصوتية، كما جاء في مسرحية أميرة الأندلس من خلال قول (حسون) لـ(ابن غصين): (...أما كفاك هذا الصوت الساحر الرنة اللذيذُ النبرة حتى جمعت إليه أنوثةَ اللفظ ولين الكلام؟)"[1]" وتكمن اللّيونة الصوتية في مرونة الصيغ الإفراديـة، وانسـجام أصـوا ا، واتساقها مشكلة وحدة لغوية دلالية، سهلة النطق والفهم، والقصد الثاني لليونـة مـن خلال المثال هو: أنّ (ابن غصين) شخصية أنثوية تقمصت دورا ذكوريا؛ حيث حاولت أن تتكلّم بصوت رجل أمام (حسون) لكن مهما حاولت المرأة تقليد صوت الرجل يبقى إرسالها للتراكيب اللّغوية (لينا في نطق الأصوات)"[2]" وتطغى عليه صفة النعومة والأنوثـة عدا حالات خاصة ترجع لأسباب نفسية أو عضوية يستعصـي علاجهـا، واللّيونـة الصوتية، تجعل الإرسال المسرحي أكثر وضوحا من حيث إلقاؤه ودلالته وتأثيراته.

واختصار، وينظر، موسيقى الغناء العربي، صولفيج غنائي مراحل تطور الموسيقى العربية، الموشحات العربيـة، عبد الحميد مشعل، مرا: محفوظ الطويل، وآخرون، دار مكتبة الفكر، طرابلس، ج2، ط1؛ 1983، ص60.

(1) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الثالث، ص92، باختصار.

(2) ينظر، اللّغة واختلاف الجنسين، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة – مصـر، ط1؛ 1996، ص122؛ بتصرف واختصار.

الوضوح الصوتي والدلالي

يظهر معيار الوضوح الصوتي، والدلالي في مواضع عديدة من مسـرحية "أمـيرة الأندلس" ومنها قول الملك (المعتمد بن عباد):

(فيما مضى كُنت بالأعياد مسرورا   فَساءَك العيد يأعْمات مأسورا)"[1]" فالصيغ الواردة في البيت الشعري، هي بعيدة عن الغرابة والغموض، ويسهل فهمها على المُستقبِل؛ إذن، الوضوح الصوتي والدلالي، هو: ابتعاد المُرسل عن الصيغ الغريبة والغامضة الـتي قـد لا يفهما المُستقبِل، وابتعاده أيضا عن المعاني المعقّدة، وكلّ ما يحدث اللُبس والإ ـام، أو العجمة في الكلام، أو يعسر الفهم في الوصول إلى الدلالة الواضحة.

حسن الجوار بين الصيغ الإفرادية

يبدأ حسن الجوار بين الصيغ الإفرادية من حيث تشكيلات أصوا ا وتجاورها، وهي الأصوات التي تحقّق فيما بينها ذاك الانسجام والتناسق، وتكون مستحسنة حينما تتجاور بعضها البعض، كقول الأميرة (بثينة) لجد ا: (...والتجارة جزر ومد، وحرمان وجـد، ونحس وسعد...)"[2]" والملاحظ في هذه الصيغ :(مد، جد، سعد) أنها انتـهت بصـوت الدال، وهو من الأصوات النطعية، والذي سبقه صوت الميم الشفوي في (مد) وصـوت الجيم الشجري في (جد) وصوت العين الحلقي في (سعد) وهذا ما أضفى على التركيب اللّغوي انسجاما وتوافقا، وتآلفا بين صيغه الإفرادية، فنطقها يسير واستعمالها سهل مـن حيث طريقة نطقه.

---

(1) ديوان المعتمد ابن عباد ملك اشبيلية، تح: أحمد أحمد بدوي، حامد عبد ا يـد، دار الكتـب والوثـائق القومية، القاهرة – مصر، ط4، 2002، ص28.

(2) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الرابع، ص103، باختصار.

إنّ معايير الانتقاء، ينتج عنها حسن اختيار وجمع الألفاظ ومنه نقول: إنّ هذا مـن وظيفة الفكر بالدرجة الأولى، ومن عمله المتمثّل في الاحتفاظ بالمادة اللّغويـة، وهـذا لاستعمالها واستثمارها وقت الحاجة فالفكر هو المنطلق الأول للإرسال؛ لكـن الفكـر وحده لا يكفي، وحتى يكون الإرسال بعامة والمسرحي بخاصة ناجحا، ينبغي أن تتوافر لدى مؤلّف المسرحية مجموعة من المعايير؛ لأنّ للإرسال الفني أهمية كبيرة، فهو الوسيلة الأولى التي يمكن للمرسل أن يستخدمها بإيصال أفكاره لمن يستقبلها، وهذه المعـايير لا تغني عن الوسائل الحديثة المُبتكرة للتواصل؛ وإنما هي وسيلة مساعدة ينبغي الاسـتفادة منها واستغلالها، وتعتبر هذه المعايير من مهارات الإرسال، التي تساهم في إنجاح استخدام الصوت اللّغوي، وحسن توظيفه.

مهارة الإرسال

إنّ مهارة الإرسال تحتاج إلى تدريبات تطبيقية؛ حيث تنمو هذه المهارة مع الـزمن وطول الممارسة، ولقد ورد في المفهوم اللّغوي لكلمة المهارة بأنها (الحَذَق في الشـيء. والماهر: الحاذق بكلّ عمل)"[1]" والماهر، هو الشخص الذي يجيد كلّ عمل يقوم به؛ أمـا اصطلاحا وبما أننا نتكلّم عن مهارة الإرسال في استخدام الصوت اللّغوي؛ فالمهارة تعني (القدرة على التعبير الانفعالي السليم، والقدرة على التفاعل الاجتماعي أثنـاء عمليـة التواصل في فهم الإشارات والإيماءات والحركات المصاحبة للكلام، أو كيفية توظيفها)"[2]" ونستخلص من هذا النص، أنّ المُرسل يكون متمكّنا من خلال أدائه الصوتي اللّغـوي، وذلك عند استغلاله لكلّ مهاراته وقدراته في الإرسال.

---

(1) معجم مقاييس اللّغة، أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، ج5، ص184.

(2) اضطرابات التواصل، التشخيص، الأسباب، العلاج، سهير محمد سلامة شاش، زهراء المشرق، القـاهرة – مصر، ط1؛ 2007، ص20.

ومهارة الإرسال نجدها مجسدة في شخصيات مسرحية "أميرة الأندلس" بشكل يلفت انتباه المتلقي كالحوار الذي دار بين الملك (المعتمد) وسفير الإسبان (ابن شاليب) حيث يقول الملك (المعتمد): (فإن كان السفير وقحا قليل الأدب؟)"[1]" يرد (ابن شاليب): (هذا كثير أيها الملك فاجعل للإهانة حدا ولا تنس لي مكاني.)"[2]" هذه التراكيب الحوارية، تبين استمرارية مهارة التواصل بين المُرسل والمُستقبِل؛ لأنّ الحوار ملمح حضاري بين طرفين متناحرين من أجل البقاء والحفاظ على مملكتيهما من الغزو والضياع.

وتظهر مهارة الإرسال أيضا من خلال قول (ابن غصين): (حدثني يا سيدي عن ظافر؛ قل لي كيف قُاتل؟ وكيف قَتلَه الغادرون؟)"[3]" حيث نجد في هذا التركيب تنوعا في الأساليب كالأمر المتكرر، والنداء المتواصل، والاستفهام الملح الذي يحمل دلالات، وهذا من أجل الحصول على المزيد من الاستفسارات، للوصول إلى جواب مقنع من المُستقبِل، والمتمثّل في شخصية (حسون) وإن كان الإرسال لا يشترط وجود مستقبِل بالضرورة؛ فإنّ مهارة التحدث تتطلّب المشاركة بين طرفين؛ أي وجود المُستقبِل ضروري، وهذا ما نبينه في الآتي.

تتمثّل مهارة التحدث في جودة الأداء الصوتي؛ حيث ينبغي أن تكون للشخصية المسرحية القدرة على (إتقان اللّغة، والقدرة على التنوع بالأساليب وتوظيفها، والمرونة في

---

(1) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص40.

(2) نفسه.

(3) نفسه، الفصل الرابع، ص95.

تبديل مواقع الكلام وتغييرها، والانتقال ا من فكرة إلى أخرى)"[1]" أي أنّ المُرسل ينبغي أن يستوعب لغته، ويدرك أسرار مبانيها ومعانيها، وهذا شرط لتتحقّق جودة الحـديث، والتي تعني حسن توظيف طرائق الإرسال وعملياته؛ أي القدرة على (التفاعل الإيجابي مع الآخرين في سياق اجتماعي معين، بطرق مقبولة من ا تمع أو يعترف بقيمتها، وتكون في الوقت نفسه مفيدة للشخص وذات نفع للآخرين)"[2]" فمهارة التحدث مهمة، أثنـاء الإرسال حتى يكون للإرسال أهمية تبليغية، وهذه المهارة طغت ملامحها في المسـرحية؛ لأنّ تراكيبها في الغالب هي حديث وتحدث بين شخصيا ا.

وتتطلّب مهارة التحدث عناصر (الحوار والمناقشة والمشاركة، وكلّ هذا يساهم في فهم الموضوع والاقتناع به، وفي تذكّره كذلك)"[3]" وبالتالي يكون الإرسال وظيفيا في هذه الحالة، وغايته الأساسية هي تحقيق التواصل، كالمثال الذي فيه سألت الأمـيرة (بثينـة) جد ا (العبادية) كيف علمت بالهيئة التي كانت عليها لمّا تنكرت في زي غلام، فـردت الجدة بـالتركيب الآتي: (عين من الحب وكلتها بك ترعى خطاك وتحرس حركاتـك وسكناتك وإن كنت عظيمةَ الثقة بنفسك الأبية العالية وخلقك الفاضل الشـريف.)"[4]"

نلاحظ في هذا التركيب، تفاوت شيوع الأصوات الواردة فيه كما يوضحها الجدول:

---

(1) الإعلام واللّغة، مستويات اللّغة والتطبيق، محمد عبد المطلب البكّاء، دار نينـوى، دمشـق- سوريـ ـة، ط2009؛ ص20.

(2) ينظر، اضطرابات التواصل، التشخيص، الأسباب، العلاج، سهير محمد سلامة شاش، ص209، بتصرف.

(3) 333 تقنية للتدريب والإلقاء المؤثر، فن استخدام الأساليب والوسائل التدريبية الحديثة، علي حمـادي، دار ابن حزم، بيروت– لبنان، ط1؛ 1999، ص18.

(4) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الرابع، ص98.

جدول إحصائي لشيوع الصوامت

الأصوات	الألف	الباء	الهاء	الواو	الحاء	الطاء	الياء	الكاف	اللام	الميم	النون
تكرارها	8	4	1	5	3	1	6	10	7	2	5
نسبتها %	9,52	4,76	1,19	5,95	3,57	1,19	7,18	11,90	8,33	2,38	5,95
الأصوات	العين	الفاء	السين	القاف	الراء	الشين	التاء	الثاء	الخاء	الضاد	الظاء
تكرارها	4	3	3	2	4	1	10	1	2	1	1
نسبتها %	4,76	3,57	3,57	2,38	4,76	1,19	11,90	1,19	2,38	1,19	1,19

فا موع الكلّي 84 صامتا، والنسبة الكلية 100%.

تعقيب وتحليل

تفاوتت نسب تكرار الصوامت في التركيب السابق، فقد كان صوتا الكاف والتاء الأكثر شيوعا؛ حيث بلغت نسبتهما (11,90%) لأنّ الجدة في مقام المُخاطَبة، لهذا شاع صوت الكاف الذي يدلّ على المُخاطَبة، وبما أنّ المُخاطَب هو الأمـيرة (بثينـة) فقـد استعملت الجدة صوت التاء، والتاء صوت مهموس شديد انفجاري، يدلّ على شـدة اعتناء الجدة بـ(بثينة) كما يدلّ على رعايتها الشديدة لحفيد ا كو ا أنثـى بالدرجـة الأولى، وأميرة مدلّلة، وينبغي أن تلبي جميع احتياجا ا ومطالبـها؛ والكـاف صـوت مهموس شديد؛ فالهمس هنا دلالة على الرفق واللين، والعناية الـتي أحاطتـها الجـدة بالأميرة، والشدة تتمثّل في ذلك الحرص والمتابعة لحماية الأميرة من الأخطـار، فتـرد الأميرة: (أنت إذن يا جدة كالمنصور بن أبي عامر لك في كلّ ناد عين، وفي كل سـامر أذن)"[1]" هنا في هذا المثال، تظهر مهارة التحدث بين الجدة والحفيدة عن طريق الأخـذ والرد، والمشاركة في الحديث من خلال تراكيب معبرة وموحية؛ لكن في بعض المواقف

(1) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الرابع، ص98.

والحالات مهارة التحدث وحدها قد لا تكفي، مما يستدعي أن يكون للمرسل والمُستقبِل معا كفاية صوتية لغوية، وهذا ما نجده بين شخصيات مسرحية "أميرة الأندلس".

الكفاية الصوتية في العملية الإرسالية

إنّ صيغة الكفاية مشتقة من الفعل كفى، الذي يدلّ على (الحَسب الذي لا مستزاد فيه. يقال كفاك الشيء يكفيك، وقد كفى كفاية، إذا قام بالأمر)"[1]" والمقصود أن نبلغ من الأمر ما لا يتطلّب الزيادة فنكتفي؛ وإن زاد الأمر عن حده فقد يفْسد أو يقع فيه ضرر. والمقصود بالكفاية الإرسالية، هي الكفاية الصوتية اللّغوية التي تمكّن (صاحبها من امتلاك ناصية اللّغة من ثمّ استعمالها بحسب المواقف المختلفة، فإنّ الكفاية اللّغوية تشكّل جـزءا أساسيا من أوجه الكفاية التواصلية الاتصالية وتتحدد في كو ا نظاما من القواعد اللّغوية؛ صوتية وصرفية ونحوية ودلالية)"[2]" لكن ما ورد في النص ليس مطلقا؛ فالكفاية اللّغوية في العملية الإرسالية لا تقتصر على البنى القاعدية للمستويات اللّسانية لوحـدها؛ وإنمـا الكفاية اللّغوية الإرسالية تعنى كذلك بالبنى الاجتماعيـة، والتاريخيـة، والمقاميـة، ثمّ الأسلوبية؛ لكن هذا له تأثير على كلّ البنى اللّغوية، وينعكس سلبا أو إيجابا على العملية التواصلية.

يهمنا من مهارات الإرسال، الكفاية والقدرة على إرسال الصوت اللّغوي المكتوب أو المسموع، وحتى يتمكّن المُرسل من توصيل رسالته إلى المُستقبِل بنجاح، ينبغـي أن تتوافر لديه الكفاية الصوتية اللّغوية، التي تتمثّل في: (كيفية نطق الأصوات في حالة تحقّقها المادي، أي معرفة مخارج الأصوات المنطوقة؛ لأنّ الصوت مادة الألفاظ وأساس الكـلام

---

(1) معجم مقاييس اللّغة، أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، ج5، ص188.

(2) الكفايات التواصلية والاتصالية، دراسات في اللّغة والإعلام، هادي ر، دار الفكر، عمان- الأردن، ط1؛ 2003، ص98.

المركّب)"[1]" وعليه، فإنّ معرفة مخارج الأصوات، وصفا ا، ووظيفتها، وتأثيرهـا، أمـر ضروري لتحديد القيمة الدلالية التي يوحي ا الإرسال الصوتي.

يتمثّل التعبير عن المعاني المقصودة في (مراعاة التأليف الذي يطبق الكـلام علـى مقتضى الحال، بلغَ المتكلم حينئذٍ الغايةَ من إفَادة مقصوده للسامع)"[2]" وبالتـالي يكـون المُرسل قد نجح في عملية تحقيق اتصاله مع المُستقبِل، مثل الحوار الذي كان بين الملـك (المعتمد) والقاضي (ابن أدهم) حين يقول الملك: (وعليكم السلام أيها القاضي ومقدم الخير، فقد علمت أنك كنت نزيل المغرب في الأيام الأخيرة وكنت به ضيفا على أمـير المسلمين يوسف بن تاشفين)"[3]" فرد عليه القاضي بإيجاز شديد مكتفيا بعبـارة قصـيرة مؤدية للمعنى في قوله: (هو ذاك يا مولاي)"[4]" مستعملا الإثبات للموافقة، وصوت النداء للتأكيد على صدق إرسال الملك؛ لكن الكفاية الصوتية اللّغوية للإرسال وحدها قـد لا تفي بالغرض، فهناك كفايات أخرى ينبغي أن تكون ملازمة للشخص المُرسل، والمتمثّلة في قدرات الإرسال.

خماسي *قدرات الإرسال*

جاء في المفهوم اللّغوي لصيغة القدرة الآتي: (يقولون: رجل ذو قدرة وذو مقدرة، ومعناه أنه بلغ بغنائه من الأمور المَبلغ الذي يوافق إرادته)"[5]" فالقـدرة، هـي إمكانيـة التصرف في أي أمر حسب ما ترضاه النفس، وما يوافق الرغبة والإرادة؛ مما يحقّق للناطق

---

(1) الكفايات التواصلية والاتصالية، دراسات في اللّغة والإعلام، هادي ر، ص106، بتصرف.

(2) مقدمة ابن خلدون، ص476.

(3) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص19.

(4) نفسه.

(5) معجم مقاييس اللّغة، أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، ج5، ص63.

قدرة كافية في اتخاذ القرار المناسب، والإرسال يجسد تلك القدرة من خلال الاعتمـاد على الصوت اللّغوي بشكل واسع؛ لأنّ (للصوت قدرات التأثير على المتلقي)"1" أكثر من أي محسوس آخر تدركه مستقبلات الحس عند المُرسل بما أنـه (خـير وسـيلة لفهـم الآخرين)"2" فلهذا على المُرسل أن يمتلك قدرات خاصة، حتى تنجح مهمته الإرسـالية، وهذه القدرات نلخصها في الآتي:

القدرة الأولى تتمثّل في (وضع أهداف النشاط الاتصالي العامة والمرحلية بصـورة واضحة ودقيقة وواقعية.)"3" حيث يقول (جوهر) للأميرة:(أرجو ألا يكون غرام بأشبيلية وطنها الغالي ومهدها العزيز قد أنساها ذكر الفضل لقرطبة دارة الملك الأولى ومهد الفتح والعمران)"4" وهي محاولة من المُرسل (جوهر) أن يجعل الأميرة المُسـتقبِلة تـتلاءم مـع متطلّباته وتطلّعاته، أو ما يسمى بالاشتراك في التأمل.

أما القدرة الثانية، فتتمثّل في (إعداد وتخطـيط الخطـاب المطلـوب إيصـاله إلى المُستقبِل.)"5" مثل قول الملك: (وعليك يا جوهر أن تستقبِل ابن أدهم وتـأتي في أوفـر

---

(1) ملامح الدلالة الصوتية في المستويات اللّسانية، مكي درار، دار أم الكتاب، مستغانم- الجزائـر، ط2012¡ ص67.

(2) فن الإلقاء، سامي عبد الحميد نورى، بدري حسون فريد، مط: جامعة بغداد – العـراق، ج1، ط1980¡ ص20، باختصار.

(3) ينظر، الاتصال التربوي، حارث عبود، تق: نرجس حمدي، دار وائـل، بغـداد- العـراق، ط1¡ 2009¡ ص82¡83، بتصرف واختصار.

(4) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص13.

(5) ينظر، الاتصال التربوي، حارث عبود، ص82¡83، بتصرف واختصار.

بشاشةٍ وتعظيم)"[1]" وهذا حتى يكون الإرسال سهلا مقبولا ومفهوما، ويمكـن تَمثُّـه. والقدرة الثالثة، تتلخص في (الإحاطة بالمعرفة الدقيقة بفحوى الخطاب، وما يتضمنه من معارف وحقائق ومشاعر ومواقف ومهارات.)"[2]" والمثال من المسرحية: رد الملك علـى دعابة (مقلاص): (لله ما أمر لسانك وما أحلاه. فهو كمشرط الجراح الماهر جمع مرارة القطع وحلاوة الشفاء.)"[3]" وهذا ما يعزز ثقة المُستقبِل في المُرسل، مما يبين مـدى تـأثّر واقتناع المُستقبِل بما يوجهه له المُرسل من مثيرات صوتية، تجعل استجابته سريعة.

أما القدرة الرابعة، فهي المهارة (في استعمال الأدوات اللّغوية والرموز والإشارات التي تستخدم في صياغة الرسائل المختلفة.)"[4]" يقول (بطرس) شقيق (ألفونس) لـ(حريز) الذي أسره: (عجبا. لقد رأيت الصاعقة حين جيء به من طليطلة فلم أر عليه شيئا من الأحمال والأثقال فهل كان يحمل في بطنه الكنوز؟)"[5]" ففي بداية إرساله وظّف أسلوب التعجب، وفي نهايته وظّف الاستفهام، وزيادة على هذا، توظيفه للرمز والتمثّل في صيغة "الصاعقة" والمقصود به الجواد. فالصوت اللّغوي المباشر وحده أحيانا لا يكفي لبلـوغ الغاية المنشودة، لهذا ينبغي استعمال الوسائط المرافقة ليتضح المقصد، ويرفع الغمـوض كاستعمال الرموز، إضافة إلى أسلوب"[6]" التشويق الذي يوظّفـه المُرسـل كالتعجـب

(1) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص18.

(2) ينظر، الاتصال التربوي، حارث عبود، ص82¡83، بتصرف واختصار.

(3) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص33.

(4) ينظر، الاتصال التربوي، حارث عبود، ص82¡83، بتصرف واختصار.

(5) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الثاني، ص68.

(6) بالنسبة للأساليب الإنشائية، لها موضعها من البحث في الفصل الثالث: (فاعلية الاستقبال).

والاستفهام أو التهكّم، أو الاستغراب، وهذا حتى تصل الرسالة الموجهة إلى المُستقبِل في مقام واضح.

وتتمثّل القدرة الخامسة في (المعرفة الجيدة والإحاطة بمواصفات المتلقـي وقدراتـه ومهاراته ورغباته، والقدرة على الاستجابة للفروق الفردية التي تطبع جمهور المتلقين.)"[1]" ففي إرسال من الملك إلى (ابن شاليب) يقول: (بل أنت الكذّاب. فما أنا بالملك الـذي يكذب عليه وزراؤه وأعوانه. وما شرف الأندلس وجلاله إلاّ عدلُ قضاته وقلة شـاهد الزور فيه.)"[2]" فالملك كان على خبرة ودراية بطبائع (ابن شاليب). لأنّ معرفـة الآخـر ضرورية جدا في توجيه مسار الإرسال؛ ليكون لكلّ مقام مقال يليق به؛ وبما أنّ الإرسال الصوتي اللّغوي يحمل غاية تواصلية، فهو خاضع لبعض القواعد والموجهات الضرورية في الإرسال المباشر الناجح، وسيأتي ذكر هذا بعد قواعد الإرسال.

قواعد الإرسال

يعد إرسال الصوت ظاهرة فريدة من نوعها؛ حيث يعتبر (من أهم مراحل حدوث الصوت اللّغوي وتحقّقه)"[3]" كما أنه يكشف عن شخصية صاحبه من حيـث مزاجـه واتجاهه وسلوكه ومشاعره، في كلّ مرة يتكلّم فيها؛ ونماذج الشخصـيات المُرسـلة في المسرحية جاءت بقواعد معينة أثناء العملية التواصلية وهي: قاعـدة الكـم، والنـوع، والعلاقة، والصيغية، وقد استغلّها مؤلّف مسرحية "أميرة الأندلس" بطريقـة جيـدة في

(1) ينظر، الاتصال التربوي، حارث عبود، ص82¡83، بتصرف واختصار.
(2) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص41.
(3) قدرات الإرسال ومقاديرها في التواصل اللّغوي، سعاد بسناسي، اللّغة والاتصال، جامعة وهران – الجزائر، ع1، أكتوبر 2005، ص121، باختصار.

النص المسرحي ليحقّق تواصله مع المستقبلين على اختلاف مستويا م، وأعمارهم، وهذا ما سيأتي توضيحه.

قاعدة الكم

تتمثّل قاعدة الكم في الكمية الصوتية المُرسلة؛ بحيث (أن يكون الخطـاب غنيـا بالأخبار، بشكل كاف فقط، دون زيادة) "[1]" وهو إفادة المُستقبِل بحسب حاجته، وأن لا تتعدى الكمية الصوتية القدر المطلوب، وإلاّ صار الخطاب نوعا من الإطناب والإسهاب، الذي ينعكس سلبا على المُستقبِل بمجرد شعوره بالملل. كالحوار الذي دار بين خـادمي الملك؛ يقول الحاجب (جوهر): (كيف وجدت وجه الملك اليوم يا لؤلؤ؟)"[2]" يرد عليـه الساقي (لؤلؤ) قائلا: (كسنته، يفيض من البشاشة والبِشر.)"[3]" فكان الجواب على قـدر السؤال مفيدا ومختصرا كما ونوعا.

قاعدة النوع

تقتضي قاعدة النوع من المُرسل (أن يكون خطابه صائبا وحقيقيا اعتقادا، ولا يفقد البرهنة على ذلك) "[4]" وهذا معناه أن لا يقول المُرسل ما ليس عليه بينة، بحيث إذا لم يأت

---

(1) في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي، بيت الحكمة، سـطيف – الجزائر، ط2؛ 2012، ص65، وينظر، اللّسان والميزان أو التكوثر العقلي، طه عبد الرحمن، مركـز الثقـافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، ط1؛ 1998، ص261، وما بعدها، وينظر، فاعلية الإصابية في تأويل الخطـاب اللّغوي، مقاربة تداولية، عبد الحليم بن عيسى، مطارحات في اللغـة والأدب، المركـز الجـامعي غليـزان – الجزائر،ع 2؛ 10/11 مارس2010، ص112، بتصرف، واختصار.

(2) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص9.

(3) نفسه.

(4) ينظر، في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي، ص65، وينظـر، اللّسان والميزان أو التكوثر العقلي، طه عبد الرحمن، ص261، وما بعدها.

المُستقبِل (بما ينفي حجة المُرسل فهذا دليل على صحة حجته)"[1]" ونجد هـذه القاعـدة موظّفة في مسرحية "أميرة الأندلس" كما في قول الملك (المعتمد) لـ(ابن شاليب) الذي أظهر سوء نيته، وفشل تدبيره بعد أن أقام عليه الملك الحجة والبينة أمام الشهود: (تحية لا نقبلها من رجل شتمنا بالأمس بمسمع من رجالنا وأعواننا)"[2]" فكان الشتم بينة ظـاهرة، ومن خلالها يقضي الملك حكمه، فقد كان إرسال الملك ذا علاقة مباشرة بالموضوع.

قاعدة العلاقة

تستدعي قاعدة العلاقة من المُرسل (أن يكون دقيقا، وأن تكون المسـاهمة دالّـة للحديث) "[3]" وهو أن يجعل المُرسل كلامه مناسبا، وذا علاقة بالموضوع الذي يخوض فيه وبحسب المقام أيضا، ففي محادثة الملك (المعتمد) لأمه قائلا: (أنـتن تلـدنَ الأجسـام الصحيحةَ والقلوب الجريئة وتحسن تدبير البيوت ولكن لا تصلحن لسياسة ممالـك)"[4]" فإرسال الملك يعبر عن مكانة الأم ومه لتها في بناء ا تمع القوي.

---

(1) ينظر، عندما نتواصل نغير، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، عبد السلام عشـير، أفريقيـا الشرق، المغرب، ط2؛ 2012، ص166، بتصرف، واختصار.

(2) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص39.

(3) ينظر، في اللّسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي، ص65، وينظـر، اللّسان والميزان أو التكوثر العقلي، طه عبد الرحمن، ص261، وما بعدها، وينظر،فاعلية الإصـابية في تأويـل الخطاب اللّغوي، مقاربة تداولية، عبد الحليم بن عيسى، ص112.

(4) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الرابع، ص110.

القاعدة الصيغية

تتطلّب القاعد الصيغية من المُرسل (أن يكون واضـحا، غـير مبـهم، مـوجزا، منظّما)"1" وهذا ما يضفي على إرساله الاحتراز من الوقوع في الغموض والالتباس، وهذه العلاقة جاءت في مسرحية "أميرة الأندلس" بشكل خاص كون المؤلف أحمـد شـوقي متمرس، وذو خبرة وتجربة في الكتابة، والتأليف، ففي وصف الملك (المعتمـد) حالتـه المزرية في الأسر بأغمات لـ(ابن حيون) يقول: (لكن ما عساي أصنع يا ابن حيون بهذه الثّروة وأنا كما تراني صيد في قيد، وأسد في صفد، وحي في قبر، ودنيا في شبر إنها لهبة مشكورة وإن كانت والحرمان سواء.)"2" وهنا يثبت الملك عدم حاجته للثّروة، بعـدما فقد ملكه وعزه. وقد صاحب إرساله بعض الموجهات الآتي ذكرها.

موجهات الإرسال

ينبغي أن يلتزم المُرسل بموجهات خاصة تكون مصاحبة لإلقائه؛ وصيغة الموجهات مشتقة من الفعل وجه، والقصد منه (وجه إليه كذا: أرسله، ووجهه في حاجة ووجهت وجهي لله وتوجهت نحوك وإليك)"3" أي وجه يوجه توجيها، بمعنى أرسل وأشار وتحكّم في الأمر كما يريد؛ لكن للموجه مواصفات تتمثّل في: الاستقلالية، والجاذبية، والقيادة، وقد وردت ملامحها في مسرحية "أميرة الأندلس" وسيأتي التمثيل لها، وأول ما نبدأ به هو الاستقلالية.

---

(1) ينظر، في اللّسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي، ص65، وينظـر، اللّسان والميزان أو التكوثر العقلي، طه عبد الرحمن، ص261، وما بعدها، وينظر، اللّسان والميزان أو التكـوثر العقلي، طه عبد الرحمن، ص261، وينظر، فاعلية الإصابية في تأويل الخطاب اللّغوي، مقاربة تداوليـة، عبـد الحليم بن عيسى، ص112.

(2) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الخامس، ص154.

(3) لسان العرب، ابن منظور، ج13، ص557.

استقلالية المُرسل

ونعني بالاستقلالية عدم التبعية للغير؛ أي أن يكون المُرسل حرا أثنـاء الإرسـال، ويكون فكره صافيا ومستقلا؛ حيث تكون لديه التلقائية في الإرسال الصوتي، بشـكل مطلق خال من العيوب، والضغوط النفسية والاجتماعية؛ لأنّ المُرسل هو أول من تبدأ به عناصر العملية التواصلية، ويمكن التمثيل لذلك من خلال مسرحية "أميرة الأندلس" عند معاتبة الملك (المعتمد) لوزير ألفونس (ابن شاليب) في قوله: (عجبا يا وزير ألفـونس... أنت تزِن القناطير المقنطرة من الذهبِ والفضة فلا يفلت من حسابك برادةُ مثقال. ثمّ لا تحسن أن تزِن كلمةً تخرج من فيك!...)"[1]" يتبين من خلال إرسال الملك أنّ هناك بنيـة سطحية وعميقة"[2]".

فالبنية السطحية في إرسال الملك، تدلّ على أنه في مقام الاستهزاء والتهكّم، وهذا ما يبدو من خلال قراءة التركيب أو سماعه للوهلة الأولى، والبنية العميقة للإرسال تظهر مقام التهديد والوعيد. ويظهر هذا من خلال صوت النداء الذي اسـتخدمه الملـك في مخاطبته للوزير ومعاتبته، ثمّ يصمت ليستأنف الإرسال من جديد مستعملا النفي، وبما أنّ المُرسل هنا هو الملك، فإنه يمتلك السلطة والتحكّم في الأمور؛ لأنه يمثّل منطلَق العملية

(1) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص41.

(2) البنية السطحية هي: البنية الظاهرة عبر تتابع الكلمات التي ينطقها المتكلّم، وتخص تنظيم الجملة كظـاهرة فيزيائية وصوتية، والبنية العميقة هي: تلك القواعد التي أوجدت هذا التتابع؛ أو البنى الأساسـية الـتي يمكـن تحويلها لتكون جمل اللّغة، وهي مرتبطة بالكفاية اللّغوية، ينظر، المدارس اللسانية أعلامها، مبادئهـا، ومنـاهج تحليلها للأداء التواصلي، أحمد عزوز، ص220، باختصار.

الكلامية التواصلية؛ فالمُرسل المتميز هو الذي يتحدث على سجيته وبلا تكلّف، وهذا ما يعطي إرساله جاذبية يتتبعها كلّ مستقبل فتؤثّر فيه.

جاذبية المُرسل

تتمثّل الجاذبية في قوة حضور الشخصية التي تتواصل من خـلال الصـوت مـع الجماهير، فتلفت انتباههم، وتشدهم إليها عن طريق أسلوبي التأثير والإقنـاع؛ حيـث تتمثّل الجاذبية في (أهلية للإرسال نفسيا وتقنيا)"[1]" والمقصود من هذا، أن تكون للمرسل قدرة، ورغبة، وفكر طموح، إضافة إلى تكوينه المتخصص؛ فالمُرسل الجيد هو (الواثق من نفسه وبما يقول إلى درجة تظهر واضحة للناس)"[2]" أي يتحدث فيما يفيد، مـا يجعلـه مسؤولا، وجديرا بالقيادة في مختلف المواقف.

وتتمثّل جاذبية الإرسال في المسرحية من خلال قول الأميرة (بثينة): (مولاي، كلا الصوتين نبرةُ حق ، ونصيحةُ صدق)"[3]" ندرك من خلال هذا التركيب جزالة، ودقّـة ألفاظه المتمثّلة في الهندسة الصوتية الإيقاعية، كونتها المقاطع الصوتية من خلال انسجامها داخل الصيغ الإفرادية فالأميرة اكتسبت جاذبية من إرسالها الصوتي المتميـز إضـافة إلى مكانتها. والمقصود بالمقطع الصوتي هو:(مزيج من الصامت والصائت"[4]" يتفق مع طريقة

---

(1) اتصال مؤسسة، إشهار، علاقات مع الصحافة، فضيل دليو، دار الفجر، القاهرة – مصر، ط2003، ص83.

(2) فن الإلقاء الرائع، طارق محمد سويدان، ص169.

(3) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الرابع، ص110، باختصار.

(4) يرمز للصامت بـ: ص، وللصائت بـ: ع، ينظر، مناهج البحث في اللّغة، تمّام حسان، مكتبـة أنجلـو مصرية، ط1؛ 1955، ص131، وينظر، المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية، دراسة تحليلية تطبيقية، بسناسي سعاد، مكي درار، منشورات دار الأديب، ط1، وينظر، ا مل في المباحث الصوتية من الآثار العربية، مكي درار، ص96.

اللّغة في تأليف بنيتها، ويعتمد على الإيقاع التنفسي)"[1] فالمقطع الصوتي، يتشكّل عـن طريق النفَس وينتهي مع النفَس، ويعتبر المقطع (الوحدة الصغرى لأنه يرفض تقسيم الكم المتصل)"[2] والمقصود بالكم المتصل، هو الصائت والصامت، فالمقطع (جزء رئيسي يكون بارزا وظاهرا) "[3] في كلّ لغة، وهذا ما يأتي توضيحه في جدول خاص بالهندسة المقطعية للصوت اللّغوي.

جدول الهندسة المقطعية للأصوات اللّغوية

الصيغة	المقطع	رمزه	صفاته	نوعه	كميته
نبرةُ	ةُ	ص ع	مهموس شديد	مفتوح	قصير
حق	ق	ص ع ص	مجهور شديد مقلقل	مغلق	متوسط
نصيحةُ	ةُ	ص ع	مهموس شديد	مفتوح	قصير
صدق	ق	ص ع ص	مجهور شديد مقلقل	مغلق	متوسط

وقفة مع مكونات الجدول

إنّ عبارة "نبرةُ حق ، ونصيحةُ صدق " نجد فيها تبادلا متوازيـا، ومتسـاويا في توظيف الأصوات من حيث نوع المقطع الأخير لكلّ صيغة. وهذا التبادل المنتظم، يعمل على تكوين جرس موسيقي توافقي يقوم على المناوبة؛ أي تكوين تموج جيبي تـوافقي

---

(1) ينظر، المنهج الصوتي للبنية العربية، رؤية جديدة في الصرف العربي، عبد الصبور شاهين، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، ط1980، ص38، بتصرف.

(2) دراسة الصوت اللّغوي، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة – مصر، ط1997، ص161، باختصار.

(3) التشكيل الصوتي في اللّغة العربية – فونولوجيا العربية، سلمان حسن العاني، تر: ياسر الملاح، مرا: محمـد محمود غالي، النادي الأدبي الثقافي، جدة – المملكة العربية السعودية، ط1؛ 1983، ص131، وينظر، دراسة في علم الأصوات، حازم علي كمال الدين، مكتبة الآداب، ط1؛ 1999، القـاهرة – مصـر، ص87، وينظـر، صوتيات الأداء في نصوص الخطباء المحدثين الجزائريين، ابن عدة فاطمة، إشراف سـعاد بسناسـي، مـذكّرة ماجستير، جامعة السانية - وهران، 2012/2011، ص57، بتصرف.

منتظم في الاهتزاز، والدور، والصفة، والنوع بين الفتح والإغلاق، والكمية بين القصـر والتوسط، وهذا ما يلفت الانتباه بجذب المُستقيِل؛ حيث يمكن التعرف عـن الهندسـة المقطعية للصوت من خلال التسجيل الصوتي المخبري للتركيب "نبرةُ حـقٍ، ونصـيحةُ صدقٍ" وذلك باستعمال جهاز الحاسوب، استعانة ببرنامج (برات praat)"[1]" مما يجعلنـا نتحصل على النتيجة الآتية:

مع الرسم الطيفي



التركيب (نبرةُ حقٍ، ونصيحةُ صدقٍ)

تحليل وتعليل المكونات الصوتية

يلاحظ من خلال الصيغ: (نبرةُ، حق ، نصيحةُ، صدق) أنهـا تشـكّل تمـاثلا وانسجاما توافقيا بين المقاطع الأخيرة لكلّ صيغة، وهذا ما توضحه المؤشرات في الرسم

---

(1) praat هو برنامج حاسوبي، يمكّن من أداء مهام عديدة لتحليل الصوتي، ويسمح بإجراء عمليات التركيب الآلي في الكلم، وتوظيف مختلف البيانات القاعدية لـ (التحليل الإحصائي، والبناء الكلامـي، والنحـو،...) ينظر، القياسات الحاسوبية للكميات الصوتية في التراث، بوداود براهيمـي، إشـراف مكـي درار، رسـالة ماجستير، جامعة السانية – وهران، 2006/2007، ص99، وينظر، صوتيا ت الأداء في نصوص الخطباء المحدثين الجزائريين، ابن عدة فاطمة، ص59.

الطيفي"[1] على شكل متناوب باللونين الأصفر والأحمر؛ والذي يؤكّـد هـذا التوافـق الهندسي، هو نتائج التسجيل الصوتي المتحصل عليها في الجدول الآتي:

جدول توضيحي للمقادير الفيزيائية

المقاطع الصوتية	درجة الاهتزاز/ هرتز	شدة الاهتزاز/ديسبل	زمن نطق المقطع/الثانية
ةُ = ص ع	1763	55.89	0.070
ق = ص ع ص	2012	57.71	0.255
ةُ = ص ع	1788	61.38	0.142
ق = ص ع ص	1589	55.62	0.195

تعقيب وتعليق

عندما نتتبع نتائج القياسات المخبرية المسجلة في الجدول، وذلك من خلال قـراءة القيم العددية، وباعتبار أنّ (العدد أكثر دقّة في التعبير عن الحقائق، وأوضح وسـيلة في إيصال المعلومات)"[2] التي تحصلنا عليها؛ نلاحظ أنّ المقاطع المتشا ة في الصفة والكميـة تتقارب درجة اهتزازها وشد ا، وزمن نطقها. كما نلاحظ بالنسبة للصوائت، أنّ المؤشر الأصفر مرتفع عن المؤشر الأحمر، فالأصفر يدلّ على الرفع، والأحمر على الخفض؛ ودلالة هذا من خلال التركيب، هو أنّ الحق دائما يرتفع ويعلو على الباطل مثله مثل الصـدق

---

(1) الرسم الطيفي هو: رسم يخطّه جهاز مرسام الصوت تظهر فيه الحزم الصوتية أي الترددات علـى شـكل شرائط أفقية سوداء ويمكن دراسة تأثير الصوت على ما يجاوره وكشف تأثيرات التي لا تستطيع الأذن العاديـة كشفها، كما توجد شرائط بيضاء بين الشرائط السوداء، وتمثّل الوقفات الصوتية، التي لا نشعر ا أثناء النطق؛ أما المنحنى البياني باللّون الأزرق فيدلّ على درجة الاهتزاز، ووحدته الهرتز، والمنحنى البياني باللّون الأصفر يدلّ على شدة الاهتزاز ووحدته الديسبل، ينظر، معجم المصطلحات الألسنية، فرنسي – إنكليزي – عربي، مبارك مبارك، ص269، وينظر، صوتيات الأداء في نصوص الخطباء المحدثين الجزائريين، بن عدة فاطمـة، ص59¡ 60¡ بتصرف، واختصار.

(2) الصيغ الصرفية في حكاية العشاق لمحمد بن براهيم، سعاد بسناسي، رسالة ماجستير، جامعـة السـانية - وهران، 2001/2002، ص37.

على الكذب. وهذا التناوب بين الرفع والخفض، يثبـت حقيقـة الهندسـة الصـوتية الإيقاعية"[1] للمقاطع الأخيرة لصيغ التركيب "نبرةُ حق ، ونصيحةُ صدق " ومثال آخـر من مسرحية "أميرة الأندلس" قول (العبادية) لـ(ابن حسون): (...لكنها خطّة أولها لؤم وآخرها شؤم)"[2] وهذا ما يجعل المُرسل يمارس سلطة القيادة الهادفة، والتأثير في المُسـتقبِل عن طريق هندسة الإيقاع الصوتي في المقاطع الأخيرة للصيغ الإفرادية.

قيادة المُرسل

جاء في مفهوم القيادة لغة، أنها من: (انقاد له. والانقياد: الخضوع. تقـول قدتـه فانقاد لي واستقاد إذا أعطاك مقادته)"[3] فعلى المُرسل أن يكون شخصية تجيـد القيـادة، ومسرحية "أميرة الأندلس" نجد فيها شخصية الأميرة (بثينة) البطلة القائدة ودليل قيادتها، هو قدرتها الفائقة على التأثير في الشخصيات المسرحية الأخرى، ومدى تجاوبهم معهـا، ومن خلال إرساليات الأميرة، تظهر قدرتها (على نقل الأفكار إلى الآخرين عن طريـق اختيار للكلمات والوسيلة)"[4] والقيادة سمة بارزة في إرسال الأميرة (بثينة) بالإضـافة إلى حسن تدبيرها، وسرعة استجابتها ونباهتها وكذلك (المعرفة المتخصصة، وردود الفعـل

---

(1) تعتمد هندسة الإيقاع الصوتي للكلام، على المقطع الأخير لكلّ صيغة من التركيب اللّغوي نفسه؛ حيـث يمكن استعمال الصوت نفسه في المقطع الأخير لكلّ صيغة ما يعرف بالسجع، أو استعمال صوتين مخـتلفين في المقطع الأخير لكلمتين سابقتين، وصوتين مختلفين نفسهما لكلمتين لاحقتين مثل: "أولها لؤم، وآخرها شـؤم" 1أولـها/2آخرها؛ 1لؤم/2شؤم، وهذا ما يعمل على تشكّل جرس موسيقي منتظم؛ لأنّ صوت المقطع الأخير في الصيغة اللّفظية، هو آخر ما ينطبع في أذن السامع، وبخاصة إذا تكرر أكثر من مرة.

(2) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الرابع، ص109، باختصار.

(3) لسان العرب، ابن منظور، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، ص 3770، باختصار.

(4) ينظر، فن القيادة والتوجيه، أورين يوريس، تر: محمود نافع، دار النهضة العربية، القـاهرة – مصـر، دط، ص35، بتصرف.

السريعة، والحساسية والمبادرة، والتوقّع)"[1] فالقائد، هو أيضا الحاكم الذي يوجه الرعيـة ويقودها، وإليه يؤول الأمر والنهي، فكلّ هذا من أهم موجهات الإرسال التي تساهم في فاعليته، وتأثيره في الطرف الثاني المُستقبِل، وشخصية (بثينة) تمثّل دور القائد في المسرحية كلّها، وفي مواقف عديدة بما أنها الشخصية المتميزة، التي تجسد دور البطولة، والمثال في قولها: (ولما لا تكون ابنة الملك شجاعة القلب مثله إنّ الأسد لا يلد إلاّ اللّباة.)"[2] نلاحظ في بداية إرسال الأميرة، أنها تعتمد على النفي من أجل الإثبات، وفي ايـة إرسـالها توظّف النفي مع الاستثناء من أجل تأكيد الإثبات وإقراره، وهذا ما يدلّ على شخصيتها القوية الجديرة بالإمارة والقيادة.

فالقيادة تتمثّل في (الدور الذي يتضمن التأثير والتفاعل، ويقود نحو إنجاز الهـدف، فهي عملية نفسية تجعل فردا معينا في جماعته أشبه بمحرك ذاتي ذي طاقة تؤثر في بقيـة أفراد الجماعة والتي يساعدها على تحقيق هدفها التي تسعى إليه، وقد ينال هذا الفرد صفة القيادة بما لديه من قوة تأثير في الأفراد بفضل حزم إرادته وخبرته أو بقوة مشـاعره أو نفاذ بصيرته أو كلّ هذا في آن واحد)"[3] فإن كانت هذه معينات الإرسال؛ فهنـاك مـا يعيق حدوثه جزئيا أو كليا، ويمكن تلخيصها في جانبين النفسي والفيزيولوجي.

معيقات الإرسال

تكمن مهمة اللّغة ووظيفتها في العرف العام، كو ا أداة ووسيلة تحقّق غاية اتصالية، وتواصلية، ومن خلال هذا التواصل يستطيع المُستقبِل معرفة الحالة النفسية والاجتماعيـة

---

(1) اتصال المؤسسة، إشهار، علاقات عامة، علاقات مع الصحافة، فضيل دليو، ص83.

(2) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص51.

(3) ينظر، فن القيادة المرتكزة على المنظور النفسي والاجتماعي والثقافي، أحمد قوراية، تق: حميدي خميسـي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون – الجزائر، ط2007، ص64، بتصرف واختصار.

للمرسل. وقبل أن نبدأ في تحليل معيقات الإرسال، ينبغي التعريف بصيغة المعيقات، وهي من الفعل عوق (وعاقه عن الشيء يعوقه عوقا: صرفه وحبسه ومنه التعويق والاعتيـاق، وذلك إذا أراد أمرا فصرفه عنه)"[1]"وعاق بمعنى تأخر وتعرقل، فالعائق والمعيق هو المـانع والحائل الذي يعرقل حدوث الشيء؛ ومعيقات الإرسال أنواع مما سيأتي ذكرها بـدءا بالنفسية.

إنّ من الأسباب النفسية التي تعيق عملية الإرسال: (المشاكل العائليـة وانفصـال الوالدين والاهتمام بأخ دون آخر والعنف والقسوة التي يتم استعمالها)"[2]" وهذا ما حدث من خلال مجريات المسار الدرامي التراجيدي لمسرحية "أميرة الأندلس" بخاصـة بعـد سقوط مملكة إشبيلية، وانتهاء عهد ملوك الطوائف، فهذا ما جعل الملـك وأسـرته لا يستطيعون توظيف قدرا م الإرسالية كما ينبغي، وقد يعجزون في التعبير عن مكنونا م ومشاعرهم مثل: المفارقة التي حدثت بين الملك (المعتمد) وابنته الأميرة (بثينـة) حـين يقول: (أختك بثينة واحتجا ا الذي طال. وانقطاع الأخبار عن مصيرها)"[3]" من خلال إرسال الملك، نستخلص انقطاع العملية التواصلية بين المُرسـل الأب، وهـو الملـك والمُستقبِل البنت وهي (بثينة) فهو انقطاع إذن عن الإنسان والمكان والزمـان، وسـببه تباعد الأقطار وتشتت الديار، الذي سببه غزو المغاربة لإشبيلية، وهذا ما يظهر من خلال إرسال الملك الحزين، الذي يكشف عن نفسيته المحبطة بسبب سوء حالته الاجتماعية.

---

(1) لسان العرب، ابن منظور، ج10، ص679.

(2) الأصوات اللّغوية عند ابن سينا، عيوب النطق وعلاجه، نادر أحمد جرادات، الأكاديميون، عمان- الأردن، ط1، 2009، ص157.

(3) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الخامس، ص143.

فالإنسان قد يتعرض في حياته لضغوطات نفسية، وتوترات عصبية، مما يجعل نفسيته مضطربة؛ وبالتالي ينعكس هذا سلبا على إرساله الصوتي (ولقد وجدت العديد من الدراسات ارتباطا بين الضغوط النفسية والمؤثرات العضلية التي تتحكّم في الجهاز الصوتي التي يكون لها تأثيرات سلبية على الصوت)"[1]" ولكن هذه الحالة ليست صفة مطْلقة؛ حيث تسمى بالمعيقات الفيزيولوجية.

إنّ المعيقات الفيزيولوجية تتعلّق بالتكوين العضوي العضلي والعصبي للجهاز النطقي، وأي خلل يصيب العضل أو العصب ينعكس سلبا على سلامة إرسال الصوت اللّغوي، مثل قول أحمد شوقي عن (ابن غصين): (ويتلجلج في الجواب)"[2]" ويقول (ابن غصين) مضطربا: (...ويح لساني اختلّ عصبه واختلط عضله،...)"[3]" وهذه الاضطرابات الصوتية تعيق الإرسال كالتلجلج"[4]" الذي هو مرض من أمراض الكلام، وسببه اختلال الأعصاب، وتشنج العضلات، وقد احتوت المسرحية على شخصيات متعددة، فجاء الإرسال متنوعا، منه: الإرسال العلمي والتعليمي، والفني، ونبدأ حديثنا بالإرسال الاعتيادي.

---

(1) اضطرابات التواصل، التشخيص، الأسباب، العلاج، سهير محمد سلامة شاش، ص130.

(2) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الثالث، ص93.

(3) نفسه.

(4) يعتبر التلجلج من أخطر أنواع أمراض الكلام، وهو اضطراب في إيقاع الكلام وطلاقته مما يؤثر على انسياب الكلام، ومجال دراسته الأرطوفونيا، ينظر، الأصوات اللّغوية، عند ابن سينا، عيوب النطق وعلاجه، نادر أحمد جرادات، ص157، باختصار، وينظر، سيكولوجية اللّغة والمرض العقلي، جمعة سيد يوسف، عالم المعرفة، الكويت، ط1990، ص176، وينظر، الأرطوفونيا علم اضطرابات اللّغة والكلام والصوت، محمد حولة، دار هومه، الجزائر، ط4; 2011.

الإرسال الاعتيادي

الإرسال الاعتيادي، هو إرسال صوتي موجود عند عامة الناس (في لغة تخاطبهم من دون أن يحفلوا به، أو يقصدوا فيه إلى شيء من الروية، أو التفكير، أو الزخرف، وإنما يرسلونه مباشرة لمجرد التعبير)"[1]" وهو الحديث الذي لا يلتزم فيه المُرسل والمُستقبِل بنمط معين من الضوابط في إرسالهم اللّغوي، ومن أمثلة الإرسال الاعتيادي في المسرحية، قول (مقلاص) لـ(بثينة): (لعله هذه الكرنبة التي تتدحرج من بعيد منحدرة إلينا.)"[2]" وهذا كلام عادي، بخاصة لما يقول: "كرنبة" وهو نبات على شكل كروي، نوع من الخضار التي تؤكل، والكرنبة كناية عن الشخص البدين والقصير القادم مسرعا من بعيد، فهذا إرسال عادي يعكس مستوى صاحبه، وهو مجرد خادم بسيط ذو م لة وضيعة، فالإرسال العادي ليس كالذي يكون في لغة الإرسال العلمي والتعليمي.

الإرسال العلمي والتعليمي

إنّ الإرسال العلمي والتعليمي، هو الإرسال الموضوعي الذي (تصاغ به الحقائق العلمية لمجرد إبرازها، والتعبير عنها من دون عناية بالناحية الفنية)"[3]" فالإرسال هنا، لا يحتاج إلى لغة بلاغية ومجازية، أو لغة عادية؛ لأنّ الهدف منه إقرار الحقائق العلمية من أجل التزود بالمعرفة، وترسيخها في أذهان المستقبلين المتعلّمين، كطريقة الإرسال التي كانت من (مقلاص) إلى (بثينة) حين يقول: (لا تقولي هذا يا مولاتي فيغضب القرطبيون؛ إنهم لا يقدمون على مدينتهم حاضرةً من حواضر الدنيا ولو كانت دمشق

---

(1) الإعلام واللّغة، مستويات اللّغة والتطبيق، محمد عبد المطلب البكّاء، ص37.

(2) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص16.

(3) دروس في اللّسانيات التطبيقية، صالح بلعيد، ص193.

أو بغداد فكيف يرضون أن تكون الثانية لأشبيلية وما مدينتنا في زعمهم إلاّ بلد الخلاعة وا ون)"[1]" فهنا يقدم لها درسا تعليميا خلاصته بأنّ قرطبة، هي منارة العلم والمعرفة مهما بلغت بقية مدن الأندلس من ازدهار وتطور؛ لكن هذا لا يمنع أن يتخذ الإرسال لغة فنية عند البعض.

الإرسال الفني

كثيرا ما توظّف لغة الإرسال الفني في ميدان الشعر، والمقامات النثرية، وفي الخطابة الأدبية، الذي (يرتفع به أصحابه عن لغة الحديث الاعتيادية، ولغة العلم الجافة، إلى لغـة فيها فن، ومهارة، وروية، يوفرون له ضروبا مـن التنسـيق، والتنميـق، والزخـرف، فيختارون ألفاظه، وينسقون جمله، وينمقون معانيه)"[2]" وغالبا ما يكون دف التـأثير في الجماهير، وتوجيه الرأي العام، أو معالجة قضية اجتماعية في قالب فني لجلب الانتباه.

وهذا النوع من الإرسال قد طغى على أجواء مسرحية "أميرة الأندلس" ومنه قول الأميرة: (تذكرت يا أبي قصورنا فجزعت، قلت: الزاهي ترى ما نصيبه، والتاج مـاذا يصيبه، والبديع ما يكون مصيره، والمؤنس هل توحش مقاصيره؟)"[3]" نلاحظ أنّ إرسـال الأميرة، كان منمقا ومسجوعا، يتأثّر وينجذب بسماعه المُستقبِل، لما فيه مـن عذوبـة ورقّة، وهذا ما نستشعره من خلال صفة الصوت الفارقة، والمتمثّلة في الصفير"[4]" الـذي

---

(1) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص14.

(2) الإعلام واللّغة، مستويات اللّغة والتطبيق، محمد عبد المطلب البكّاء، ص37.

(3) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص26.

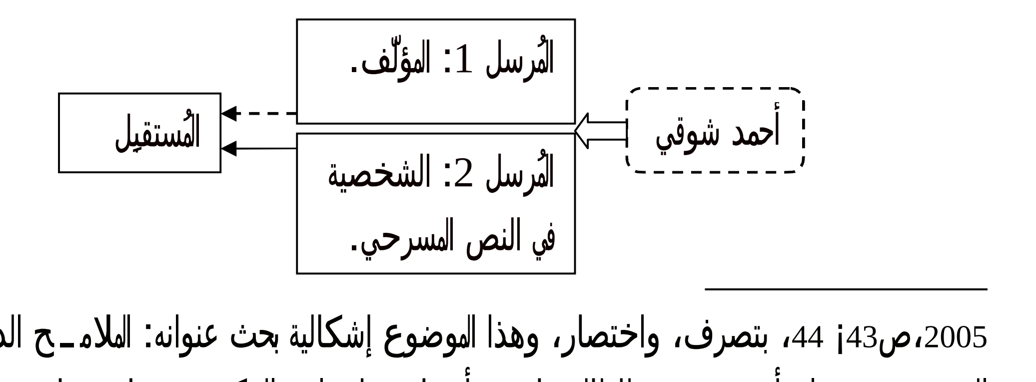
(4) والصفير sifflant صفة تمييزية للصوت الذي يصدر من توظيف الأسنان عند النطق بالصوت، والأصوات الصفيرية هي: الصاد، والسين، والزاي، كما أنها يصفّر ا أثناء النطق، وتتميز بالحـدة، وشـدة الوضـوح السمعي، ينظر، المقررات الصوتية، سعاد بسناسي، مكي درار، ص73، وينظر، الدراسات الصوتية عند العلماء العرب والدرس الصوتي الحديث، حسام البهنساوي، مكتبـة زهـراء الشـرق، القـاهرة – مصـر، ط1؛

يتحقّق من خلال نطق صوت الصاد الأسلي المهموس، والمطبق، والمستعلي في: (نصيبه، يصيبه، مصيره، مقاصيره) وهذا يدلّ أنّ الأميرة لديها خوف من زوال نعمـة البـذخ، والترف في تلك القصور البديعة، وأحيانا يكون للمرسل الواحد وضـعيتين للإرسـال، وهذا ما يسمى بازدواجية الإرسال.

ازدواجية الإرسال اللّغوي

إن المقصود من ازدواجية الإرسال، هو وجود إرسالين من قبل مرسل واحد؛ بحيث تشترك الرسالتان في هدف عام، مع تميز كلّ واحدة بتبليغ خاص؛ لهذا جعل أحمد شوقي المسرحية نصا يحمل (أبعادا دلالية تجعل من المسرحية شهادة على انتمائها الطبقـي، أو وثيقة للدلالة على معاناة ظرفية)"[1]" وهذا ما يعكس النمط الحياتي لشخصـية المؤلّـف، فشخصيته مقسمة بين اثنين الشخص المؤلّف للمسرحية، والشخص الذي يلعـب دوره داخل النص الدرامي للمسرحية، ويمكننا التعبير عن ازدواجية الإرسال من خلال المخطّط الآتي:

مخطّط ازدواجية الإرسال



2005،ص43؛ 44، بتصرف، واختصار، وهذا الموضوع إشكالية بحث عنوانه: الملامـح الدلاليـة للأصـوات الصفيرية في ديوان أحمد شوقي، للطالبة ياقوت أوساعد، إشراف الدكتورة سعاد بسناسي، في المشروع الـذي أنتمي إليه، وهو: علم الأصوات السمعي، تاريخ وتطور.

(1) ينظر، الشعر العباسي والمقاربات الحداثية، البنيوية والأسلوبية والسيميائيات، هـواري بلقاسـم، مكتبـة الرشاد، سيدي بلعباس – الجزائر، ط2005، ص23؛ 24، بتصرف واختصار.

تعليق وتعقيب

إنّ مسرحية "أميرة الأندلس" تحتوي على إرسال مزدوج كما هـو موضـح في المخطّط، فالإرسال الأول، هو نص المسرحية الموجه من المُرسل مؤلـف المسـرحية إلى المُستقبِل القارئ أو الجمهور؛ أما الإرسال الثاني فهو ذلك السيناريو المتبادل الذي يكون من مرسل إلى مستقبِل، بين الشخصيات ا سدة في المسرحية ذا ا بشكل خاص ومهم، فالمسرحية هي: (مستوى سردي يسعى إلى إعطاء شكل لانتشار الوضعيات والأحداث والحالات والتحويلات)"1" داخل النص المسرحي الدرامي؛ فالأحداث الدرامية الرئيسة في المسرحية، تتبدل وتتحول وتتطور حسب الشخصيات الفاعلة في النص المسرحي، والتي تجسد ذلك الصراع المستمر من أجل التواصل فيما بينها، إما إيجابا أو سلبا، وهذا مـا يجعل أحداث المسرحية أكثر تشويقا وتأثيرا في تفعيل أحداثها، والتفاعل الحاصل بـين شخصيات مسرحية "أميرة الأندلس" لا يتحقّق؛ إلاّ بوجود وسائط متمثّلة في: الرسالة، والقناة، والسنن، والسياق، وهذا ما سنقوم بدراسته في محتوى الفصل الثاني الموسوم بـ: (ما بين الإرسال والاستقبال).

---

(1) السيميائية أصولها وقواعدها، جان كلود جيرو، لوي بانييه، تر: رشيد بن مالك، مرا: عز الدين مناصـرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2002، ص113.

تمهيد

إنّ المقصود بتشكيلة عنوان هذا الفصل: (ما بين الإرسال والاستقبال) تلك العوامل التي تساهم في نجاح التواصل الحاصل بين عمليتي الإرسال والاستقبال، والربط بينهما (لتأدية وظيفة محددة في إطار النشاط الإنساني)"[1]" وهذه العناصر تتمثّل في: (الرسالة، والقناة، والسنن، والسياق)"[2]" وهذا ما نجده واضحا في مسرحية "أميرة الأندلس" لأنّ التواصل المسرحي، عملية اجتماعية بالدرجة الأولى (غايتها حصول الفرد والجماعة على المعلومات والمعارف، والإلمام بتجارب الأفراد والجماعات الأخرى من جهة، وفي الوقت ذاته إيصال آراء وأفكار وتجارب للآخرين بما يكفل خلق عملية اجتماعية ثنائية الطرف في كلّ الأحوال)"[3]" وما يساهم في نجاح، وتعزيز هذه العلاقة الثنائية بين الإرسال والاستقبال المسرحي، هو الوسط الفني الذي يجمعهما، ويجعلهما في تجاوب بين الأخذ والرد والتبادل الحاصل بينهما، بالمشاركة والتفاعل، وهذا ما نجده مجسدا في مسرحية "أميرة الأندلس" من خلال الأدوار التي مثّلتها شخصيا ا؛ وأول وأهم عنصر نبدأ به، هو موضوع العملية التواصلية، المسمى بالرسالة.

---

(1) الاتصال السياسي، مقترب نظري – تطبيقي، محمد حمدان المصالحة، دار وائل، عمان – الأردن، ط2؛ 2002، ص19.

(2) ينظر، التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الطاهر بومزبر، ص34؛ بتصرف، واختصار، وينظر، المدارس اللسانية أعلامها، مبادئها، ومناهج تحليلها للأداء التواصلي، أحمد عزوز، ص143.

(3) ينظر، الاتصال السياسي، مقترب نظري – تطبيقي، محمد حمدان المصالحة، ص19، بتصرف.

الرسالة التواصلية

إنّ النص المسرحي هو الجانب الملموس في العملية التواصلية الفنية باعتباره رسـالة موجهة وهادفة، والرسالة هي (وحدة الإشارات المتعلّقة بقواعد التركيبـات محـدودة "مضبوطة" يبعثها جهاز البث "الإرسال" إلى جهاز الاستقبال عن طريق قناة تسـتعمل كوسيلة مادية للاتصال)"[1]" إذن، الرسالة هي المعلومات أو الأخبار المنقولة من المُرسل إلى المُستقبِل كما في مسرحية "أميرة الأندلس" وهي (مضمون كتابي يؤدي وظيفة معينة أو وظائف مختلفة، ويبلغ فكرة واحدة أو أفكارا كثيرة)"[2]" كإرسال درامي فني مسـرحي موجه إلى المُستقبِل.

ففي الفصل الأول من المسرحية، عندما زار النبلاء الإسبان الملك (المعتمد) بهدف تقصي أخبار رسولهم (ابن شاليب) الذي قتله الملك بسبب وقاحته وسوء أدبه؛ وجه (المعتمد) إلى النبلاء الإسبان رسالة صوتية لغوية، وهي في مقام المخاطبة والأمر، ورسالة بصرية، عندما أراهم جثّة رسولهم؛ قائلا: (انقلوا إلى الملك ألفونس ما سمعتم، وصفوا له ما رأيتم، وتحدثوا به في طول بلادكم وعرضها ليعلم الناس هناك أنّ الأسد العـربي لا يشتم في عرينه...)"[3]" وهذه الرسالة هي دليل على رفض انصياع، وخضـوع مملكـة إشبيلية الأندلسية لملك قشتالة الطاغية الباغية (ألفونس السادس) وبأنّ العـرب مـازال تأثيرهم في إسبانيا، فهم أصحاب السيادة والريادة والقيادة. وقد تحمل الرسـالة الـتي وجهها الملك (المعتمد) إلى ملك الإسبان (أكثر مما هو في ظاهرهـا. والموجـود مـن

---

(1) التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الطاهر بومزبر، ص27.

(2) السمعيات العربية في الأصوات اللّغوية، سعاد بسناسي، ص56، بتصرف.

(3) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص46، باختصار.

عناصرها ليس سوى انعكاس للمفقود منها، وهذا المفقود هو إمكانات تقترحها الرسالة على المُستمع أو القارئ الذي يتولّى إتمامها)"[1] وهذا ما يتبين من رسالة الملك التي خص ا نبلاء الإسبان، فقد يفهم من خلال رسالته أيضا، التهديد والوعيد، بما أنه ملك عربي مسلم صاحب عز وجلال، ولا يمكنه أن يمتثل لمن هو أدنى منه م لة؛ حيث جعل هؤلاء النبلاء، قناة ناقلة لرسالته السمعية البصرية وهم من يقوم بإتمـام وإيصـال الـدلالات المسكوت عنها، ولتكون الرسالة ناجحة، ينبغي أن تتحقّق بين طرفين أثناء تواصـلهما، وأن تستوفي بعض الشروط مما هو آت حديثه.

شروط نجاح الرسالة التواصلية

إنّ العلاقة المبنية بين الإرسال، والاستقبال في مسرحية "أميرة الأندلس" هي علاقة تكاملية ذات غاية تواصلية. وحتى ينجح التواصل، ينبغي على المُرسل (إحكام إرسـال رسالته وصياغتها بالوجه المطلوب، وتحويلها بالطريقة المضبوطة، وفي الحـال والموقـف المناسب، وبأفكار صحيحة)"[2] أي على المُرسل في العمل المسرحي، أن يحدد المقصـد، وذلك بحسن صياغته لرسالته، وتحويلها إلى من يستقبلها بشكل سليم، مع مراعاة الموقف والمقام، إضافة إلى هذا على المُرسل (أن يستطيع تقمص مشاعر الآخرين، وأن يتجـاوز حدود نفسه إلى سواه)"[3] حتى ينجح إرساله الفني، كما يستحسن أن يتحرى المُرسـل الصدق في إرساله؛ حتى تتحقّق علاقة التكامل والتواصل مع المُستقبِل، والسبب الـذي

---

(1) ينظر، نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، النيل، القاهرة – مصـر، ط1999؛ ص42، بتصرف، واختصار.

(2) ينظر، السمعيات العربية في الأصوات اللّغوية، سعاد بسناسي، ص72، وما بعدها، بتصرف، واختصار.

(3) ينظر، دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان، ط1983، ص35، بتصرف.

يدفع المُرسل في العمل الفني المسرحي إلى هذه الإجراءات في كثير من الأحيـان (هـو دفاعه عن أفكاره، واقتناعه بمواقفه)"[1]" وهذا ما يثبته المثال الآتي في قول بثينة عن حسون: (...حسون فتى جم العلم غزير الأدب عظيم الحظّ من الفنون جميعا إلى ما وهب له الله من الشجاعة التي لا يضارعه فيها اليوم إلاّ أبي...)"[2]" هنا بثينة أجادت القول في وصف أدب حسون؛ لأنها عرفته على حقيقته، مما جعلها تدافع عنه بقوة الحجة، وصدق المقال. وبما أنّ الرسالة اللّغوية، هي نص مسرحي مكتوب، فقد وظّف أحمد شوقي بك مجموعة من التقنيات الفنية التي جعلت المسرحية مؤثّرة من خلال أحداثها الدرامية.

تقنيات نسج الرسالة المسرحية

لقد جاء في مفهوم التقنية أنها (أسلوب أو فنية في إنجاز عمل، أو بحث علمي، أو جملة وسائل والأساليب والطرائق التي تختص بمهنة أو فن)"[3]" كالفن المسرحي، وقد جمع أحمد شوقي تقنيات فنية في مسرحيته "أميرة الأندلس" وتظهر عندما (تتباين الشـخوص والمشاعر والأفكار في المواقف المختلفة؛ حيث يبطئ الحوار ويسرع وفقًا لطبيعـة كـلّ موقف)"[4]" وهذا ما يضمن تلك المرونة لأداء الشخصية المسرحية، فالرسالة التي تكـون لتجسيد دور في حالة رخاء، غير الرسالة التي تكون لتجسيد دور في حالة اضـطراب، ومثال ذلك من المسرحية الحوار البطيء الذي جاء في قول (ابن حيون): ([بعد تأمـل عميق]: يا لغرائبِ القدر هذا الوجه عرفته وعشقته قبل عشرين عاما من هذه الأيام وقد

---

(1) ينظر، السمعيات العربية في الأصوات اللّغوية، سعاد بسناسي، ص72، وما بعدها، بتصرف، واختصار.

(2) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الرابع، ص100¡ 101، باختصار.

(3) معجم اللّغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، م1، ص296، بتصرف، واختصار.

(4) أحمد شوقي الأعمال الكاملة، المسرحيات، سعد عبد الوهاب، تح: سعد درويش، مرا: عز الدين إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1984، ص10، بتصرف، واختصار.

لقيت بعشقه الدواهي)"[1]" فهنا المؤلف ينبه، أنّ ابن حيون بعد تأمل عميق أطلق رسالته، مما يظهر أنه كان يتكلّم ببطئ وإطناب؛ أما الحوار السريع، فقد كان حاضرا كذلك في المسرحية من خلال قول حسون: (...أدخلي يا أميرة، أسرعي، أسرعي، لّيضيعن الوقت فإنّ الجنود في طلبنا)"[2]" وهذا يبين أنّ حسون وبثينة كانا محاصرين من طـرف جنـود المغاربة، فقد كانا يتعجلان الخلاص في أقرب وقت من الخطر الذي داهمهما، وهذا مـا جعل إرسال حسون سريعا وقصيرا.

كما اعتمد أحمد شوقي في تأليف مسرحيته على ثلاثة مناحي، هـي: (المنحـى التاريخي، والذاتي، والاجتماعي)"[3]" لأنّ تأليف المسرحية اعتمد على مرجعيـة تاريخيـة؛ حتى ينجح المؤلف في محاولة تقريب ما هو واقعي افتراضي"[4]" بما هو واقعـي حقيقـي، بخاصة عندما يتحدث عن عصر ملوك الطوائف والإسبان والمغاربة؛ أما المنحى الـذاتي فالمقصود منه، تلك الـ عة القومية والدينية، التي اتسم ا أحمد شوقي، فـالملاحظ مـن كتاباته، أنه كان مفاخرا بالجنس العربي، وممجدا للدين الإسلامي وهذا (نتاج عوامـل شخصية فردية من ناحية، ووليدة مشكلة فنية وجدت حلّها في ظـروف معينـة مـن

(1) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الثالث، ص97.

(2) نفسه، الفصل الخامس، ص136، باختصار

(3) ينظر، أحمد شوقي الأعمال الكاملة، المسرحيات، سعد عبد الوهاب، ص10، بتصرف واختصار.

(4) الواقع الافتراضي، هو: العالم المتخيل الذي أنشأته المرويات السردية العربية، بمـا فيهـا السـير الشـعبية والحكايات الخرافية، عالم منقسم على نفسه بين الخير والشر، ينظر، السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطـاب الاستعماري وإعادة تفسير النشأة، عبد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، بـيروت – لبنان، ط1؛ 2003، ص86، بتصرف.

ناحية)"[1] أما المنحى الاجتماعي، فقد حاول من خلاله إبراز طبيعة الحيـاة الأندلسـية، ومظاهرها الحضارية في ذلك العصر، معتمدا على (إثارة الانفعالات الحـادة كـالتوقّع والفزع والخوف من أجل شد انتباه القارئ وضمان المتعة الفنية)"[2] وهذا ما جعل مؤلّف المسرحية يمتلك مهارة نسج التراكيب اللّغوية، وتسنين مسرحيته، وإخراجها في شـكل رسالة موجهة للمستقبِل القارئ.

مهارة التسنين اللّغوي

إنّ كتابة المسرحية وتأليفها، يعتبر من الفنيات الأدبية في صناعة الرسالة اللّغويـة، والتحكم في إرسالها وتبليغها إلى المُستقبِل. والمسرحية قبل أن تكون مكتوبـة، كانـت عبارة عن أفكار، ثمّ كلام (والكلام أسبق من الكتابة بقرون طويلة لا يعرف مداها؛ فلقد عاش الإنسان يتكلّم مئات السنين قبل أن يصل إلى وسيلة تسجيلية لنقل كلامه وإرساله إلى غيره، وبما أنّ الكلام المنطوق سريع الزوال لا يلبث أن يتلاشى بمجرد نطقه)"[3] ومنه نستخلص، أنّ خير ما يحفظ الكلام باعتباره رسالة لغوية موجهة إلى المُسـتقبِل، هـو التدوين؛ فأحمد شوقي لو لم يطّلع على كتب التاريخ التي سجلت الأحـداث الواقعيـة لزمن ملوك الطوائف، لما تمكّن من نسج رسالته اللّغوية، والمتمثّلة في مسـرحية "أمـيرة الأندلس" حيث استند إلى وقائع تاريخية؛ لهذا يقول: (جرت حوادث هذه القصة في زمنٍ كان قطعة من ليل الملمات. أخذت الأندلس في جنحها الحالك ثمّ تركته نظما مـنحلاً

(1) في النقد الأدبي والتحليل النفسي، فصول في تحليل الفكر والأدب والفن، خريستو نجم، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط1، 1991، ص28، باختصار.

(2) بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بـيروت – لبنـان، ط1، 1991، ص17، باختصار.

(3) ينظر، علم الأصوات، كمال بشر، دار الغريب، القاهرة – مصر، ط2000، ص630، بتصرف واختصار.

وركنا مضمحلاً"[1] وما الرسالة اللّغوية المكتوبة؛ إلاّ انتقال الصوت من حالته المسموعة إلى حالة مكتوبة. وفي علاقة المكتوب البصري وبالمنطوق السمعي، غايـات وأهـداف تحقّق الرسالة التي توحي بدلالات عديدة ومتنوعة.

لكن فن كتابة الرسالة اللّغوية، يحتاج إلى (التدقيق في الأساليب الملائمة لأغـراض المُرسل المختلفة، إذ أنّ هناك متسعا من الوقت أمام المُرسل الذي يختـار الكتابـة قنـاة لإيصال رسالته إلى مستقبِل، ومن ثمّ فهو قادر على توفير إمكانات التأثير كلّهـا، مـن صوغ ملائم للغرض، ودقة تعبير، وإصابة للقصد، وإيجاز في القول)"[2] فكتابـة الرسـالة اللّغوية، تمنح صاحبها وقتا كافيا، لتدوين المسموعات، وإعادة النظر فيها، وتشـكيلها حسب تقنيات خاصة؛ لأنّ المسرحية لون أدبي وليس (الأدب وصف ألفاظ فحسـب، ولا هو رصف أفكار فحسب؛ بل هو الفن الذي يحسن فيه الإنسان التعبير عن حسـن التفكير)"[3] فمسرحية "أميرة الأندلس" نلمس فيها، مهارة المؤلف عندما يحذف، ويغير، ويبدل، ويعدل في تراكيبها؛ لأنّ المباني التركيبية الواردة في المسرحية، ليسـت (مجـرد تركيب مورفولوجي يرنّ في جرس اللّغة وموسيقى الأصوات، إنما تحمل معنى ومرمـى ورسالة)"[4] مما يضمن سلامة الرسالة اللّغوية وقوة تأثيرها، وفاعليتها في إقناع المُستقبِل.

---

(1) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، ص5.

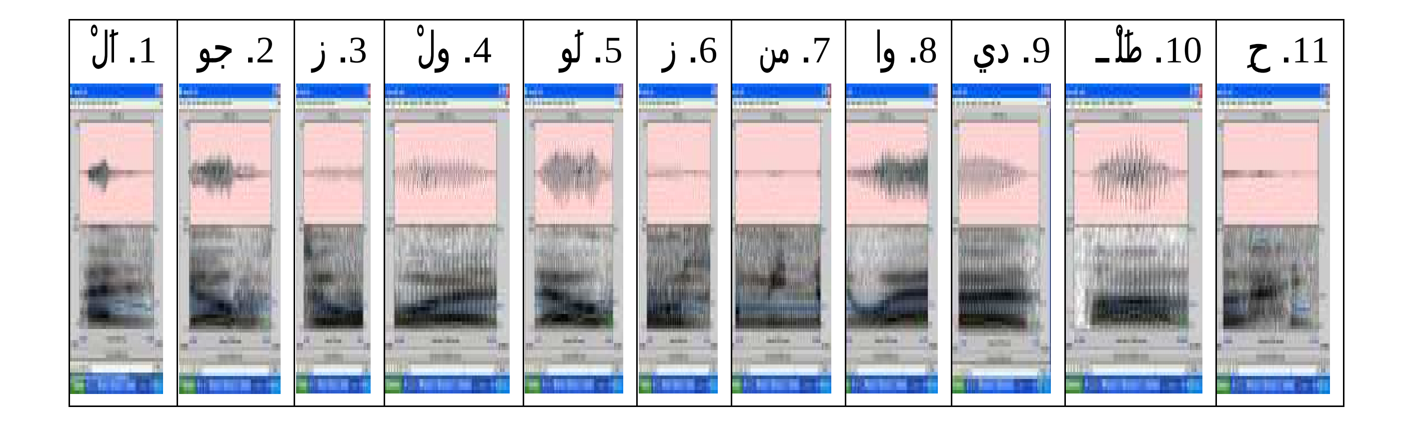
(2) الإعلام واللّغة، مستويات اللّغة والتطبيق، محمد عبد المطلب البكّاء، ص21.

(3) الحواسية في الأشعار الأندلسية، يوسف م. عيد، المؤسسة الحديثة للكتاب، طـرابلس – لبنـان، ط2002؛ ص221.

(4) ينظر، نفسه، بتصرف واختصار.

وتخضع الكثير من التلوينات الصوتية في تراكيب المسرحية إلى الحذف، والتبديل، والتعديل صوتيا، مثل قول (لؤلؤ): (الجوز واللّوز من وادي الطلح.)"[1]" ويقول الملـك: (الجوز اللّوز يا رب الفوز.)"[2]" أما (مقلاص) فيقول: (الجوز اللّوز بوادي الحـوز.)"[3]" إنّ الرسائل اللّغوية الثلاث، تختلف في تركيبا ا صوتيا. فالرسالة اللّغوية الأولى لـ ـ (لؤلؤ) يربط صيغتيها "الجوز" و"اللّوز" صوت الواو ويجمع بينهما، ونلاحظ أنّ صوت "الواو" قد تمّ حذفه من تركيب الرسالة اللّغوية الصادرة عن الملك، و(مقلاص) وقد استبدل في التركيب "من وادي الطلح" عند الملك، بقوله: "يا رب الفوز" لأنّ الملك يدعو ويـتمنى الفوز من الله، وعند (مقلاص) استبدله بتركيب آخر أيضا، وهو قوله: "بوادي الحـوز" والتعديل الجيد للتركيب، كان في الرسالة اللّغوية الصادرة عن الملـك؛ لأنهـا جذّابـة ومؤثّرة، وفيها خفّة صوتية؛ حيث يمكن التعبير عن هذه التلوينات الصوتية من خـلال تسجيلات مخبرية، باستعمال برنامج (praat) وأول ما نبدأ به، هو تراكيـب الصـيغة الإفرادية لـ ـ (لؤلؤ): (الجوز واللّوز من وادي الطلح).

صورة الرسم الطيفي



(1) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص32.
(2) نفسه.
(3) نفسه، ص33.

قراءة الرسم الطيفي

إنّ المقاطع الصوتية التي تمّ تسجيلها، وإدخالها في برنامج برات (praat) وهذا مـن أجل تحليلها وقراءة مكونا ا، قد أعطت النتائج التي تظهرها صورة الرسم الطيفي؛ حيث تتكون من أحد عشر مقطعا صوتيا، وهذا ما تبينه الحزم الصوتية السوداء الظـاهرة في صور المقاطع الصوتية بالتحديد؛ حيث استغرق زمن نطق هذه المقاطع الصوتية (2،32ثا) تقريبا.

جدول زمن نطق المقاطع الصوتية

المقطع	ألْـ	جو	ز	ولـْ	لُو	ز	من	وا	دي	طَلْـ	حِ
رمزه	ع ص	ص ع ص	ص ع	ص ع ص	ص ع ص	ص ع	ص ع ص	ص ع ع	ص ع ع	ص ع ص	ص ع
نوعه	مغلق	مغلق	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مغلق	مزدوج الانفتاح	مزدوج الانفتاح	مغلق	مفتوح
كميته	قصير	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	متوسط	قصير
زمنه/ثا	0،07	0،13	0،13	0،14	0،17	0،13	0،32	0،28	0،40	0،20	0،35
الزمن الكلّي	2،32										

تعقيب وتعليق

نلاحظ من خلال الجدول أنّ زمن نطق المقاطع الصوتية، جاء متباينا ويرجع هذا لاختلاف كمية المقاطع من حيث القصر والتوسط، وكانت أطول مدة زمنية تلك التي استغرقها نطق المقطع المتوسط التاسع (دي) بـ: (0،40 ثا) ويليه المقطع الأخير (حِ) بـ: (0،35 ثا) ثمّ المقطع (من) المكون من صوتين مجهورين ومتوسطين، ويشتركان في الصفة التمييزية المتمثّلة في الغنة؛ إلاّ أنهما يختلفان في المخرج، فالميم شفوي، والنون ذلقي؛ حيث استغرق زمن نطق هذا المقطع (0،32 ثا) وهو سبب الجر في المقطع التاسع (دي) والمقطع الأخير (حِ) والجر هنا، دلالة على أنّ (لؤلؤ) أراد الإخبار بأنّ (الجوز

واللّوز) جلبا من وادي الطلح، وهو مكان ذو انخفاض، وانحدار شديد؛ أما المقاطع الصوتية لـ: (مقلاص) فهي تختلف في بعض المقاطع عن تركيب (لؤلؤ) وهذا ما توضحه صورة الرسم الطيفي.

صورة الرسم الطيفي

1. أَلْ	2. جو	3. ز	4. أَلْـ	5. لُو	6. ز	7. يِـ	8. وا	9. دلْ	10. حو	11. زِ

جدول زمن نطق المقاطع الصوتية

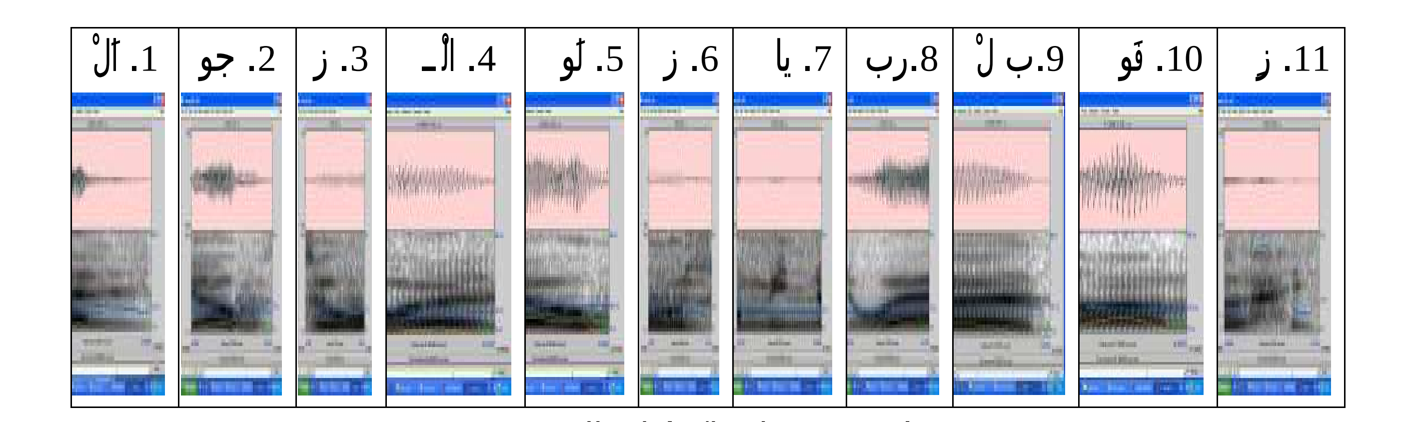
المقطع	اَلْـ	جو	ز	اَلْـ	لُو	ز	يِـ	وا	دلْ	حو	ز
رمزه	ع ص	ص ع ص	ص ع	ع ص	ص ع ص	ص ع	ص ع	ص ع ع	ص ع ص	ص ع ص	ص ع
نوعه	مغلق	مغلق	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مفتوح	مزدوج الانفتاح	مغلق	مغلق	مفتوح
كميته	قصير	متوسط	قصير	قصير	متوسط	قصير	قصير	متوسط	طويل	متوسط	قصير
زمن نطقه	0،07	0،13	0،13	0،07	0،18	0،13	0،14	0،28	0،40	0،25	0،24
الزمن الكلي	2،02										

تعقيب وتعليق

نلاحظ من خلال الجدول، أنّ زمن نطق المقاطع الصوتية، جاء في هذا التركيب متباينا، وهذا راجع دائما لاختلاف كمية المقاطع، التي بقيت محصورة بين القصر والتوسط والطول، وكانت أطول مدة زمنية، تلك التي استغرقها نطق المقطع الطويل التاسع، وهو المقطع الوحيد الطّويل من حيث كميته الصوتية (دلْ) بـ: (0،40 ثا) والذي زاد في زمن هذا المقطع هو صوت اللام؛ لأنّ اللاّم ذلقي، مجهور، ومتوسط (ويتم

نطقه بأن يتصل طرف اللسان باللثة، وفي وضع معكوف، فيحول ذلك دون مرور الهواء من وسط الفم، فيلجأ الهواء إلى الخروج من أحد جانبي الفم أو من كليهما)"[1] وهذا ما يجعل صوت اللام يستغرق زمنا في إرساله. ويليه المقطع الثامن (وا) بـ: (0،28 ثا) ثمّ المقطع العاشر (حو) حيث استغرق زمن نطقه (0،25ثا) ثمّ المقطع الأخير (زِ) زمن نطقه (0،24 ثا) فمن هذه النتائج، يتبين أنّ تركيز (مقلاص) كان حول الوادي واسمه، وهذه دلالة على تحديد مكان تواجد الوادي الذي جلب منه الجوز واللّوز؛ أما تركيب الملك، فكان فيه الكثير من التغيير في المقاطع، وهذا ما نوضحه في ما يأتي:

صورة الرسم الطيفي



جدول زمن نطق المقاطع الصوتية

المقطع	اَلْـ	جو	ز	اَلـْ	لُو	ز	يا	رب	ب لْـ	قَو	زِ
رمزه	ع ص	ص ع ص	ص ع	ع ص	ص ع ص	ص ع	ص ع ع	ص ع ص	ص ع ص	ص ع ص	ص ع
نوعه	مغلق	مغلق	مفتوح	مغلق	مغلق	مفتوح	مزدوج الانفتاح	مغلق	مغلق	مغلق	مفتوح
كميته	قصير	متوسط	قصير	قصير	متوسط	قصير	متوسط	متوسط	متوسط	متوسط	قصير
زمن نطقه/ثا	0،07	0،13	0،13	0،07	0،18	0،13	0،14	0،30	0،40	0،35	0،13
الزمن الكلّي	1،49										

---

(1) الدراسات الصوتية عند العلماء العرب، والدرس الصوتي الحديث، حسام البهنساوي، ص78.

تعقيب وتعليق

نلاحظ من خلال الجدول، أنّ زمن نطق المقاطع الصوتية جاء في تركيب الملك: (الجوز اللّوز يا رب الفوز.)"[1]" متباينا، ويرجع هذا لاختلاف الكمية الصوتية للمقاطع، التي تراوحت بين القصر والتوسط. وكانت أطول مدة زمنية، تلك التي استغرقها نطق المقطع المتوسط التاسع (ب لْ) بـ: (0،41 ثا) والذي زاد في زمن نطق هذا المقطع، هو صوت اللام كما ذكرنا سابقا، والمقطع الذي يليه، هو المقطع العاشر (فَو) بـ: (0،35 ثا) ثمّ المقطع الثامن (رَب) حيث استغرق زمن نطق هذا المقطع (0،30 ثا) ومن هذه النتائج، يتبين لنا، أنّ تركيز الملك، كان في التأثير من خلال تركيب "رب الفوزِ" وهذا دلالة على الدعاء، والتمني، وطلب المـ لة الرفيعة، والمكانة العالية من الله؛ حيث أراد أن يمرر من خلال رسالته لـ(لؤلؤ) و(مقلاص) أنّ الذي يعطي ويمنع، ليس هو الوادي، وإنما هو الله.

رغم الاختلافات في الصيغ الإفرادية، التي كانت بين التركيبات الثلاثة في المقاطع الصوتية من حيث طبيعة الصوائت والصوامت المكونة لها، ومن حيث نوع (الانغـلاق، والانفتاح، وازدواجية الانفتاح) ومن حيث الكمية الصوتية في: (القصـر، والتوسـط والطول) ومن حيث المدة الزمنية المستغرقة في نطق كل مقطع؛ نستنتج أنّ عدد المقاطع الصوتية بقي ثابتا، لم يتغير لا بزيادة ولا بنقصان، وهذا ما تظهره الرسومات الطيفيـة لكلّ تسجيل صوتي والجداول الإحصائية؛ حيث بلغ مجموع المقاطع: (11 مقطعا صوتيا) في كلّ تركيب، مما جعل التركيبات اللّغوية الثلاثة، منسجمة، ومنتظمـة مـن حيـث

(1) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص33.

إيقاعها"[1]" الموسيقي؛ وهذا ما يعكس دقّة أحمد شوقي، في جودة التأليف وتمكّنــه مــن مهارة التعبير والتفنن (في انتقال التركيب بين المعاني بأصناف الدلالات)"[2]" مما يضــفي على مسرحيته الكثير من الدقّة والبراعة"[3]" في نسج أحداثها الدرامية؛ لأنّ المسرحية، هي خطاب لغوي درامي موجه للمستقبِل، الذي بدوره يكشف عن تلك الوظيفة الشــعرية للرسالة اللّغوية، التي يتلقاها كخطاب درامي (يرمي إلى غايات جماليــة تنقــل شــحنة انفعالية تؤثّر فيه)"[4]" وهذا الإجراء الذي اتخذه أحمد شوقي، إجراء مقصود، بغية التــأثير في المستقبِل بلفت انتباهه، وتبليغ الرسالة إليه بطريقة شعرية تحقّق المتعة الفنية.

طبيعة الرسالة التواصلية

إنّ الرسالة تشكّل أهم عنصر في العملية التواصلية بــين الإرســال والاســتقبال، والرسالة في الفن المسرحي هي (خطاب مترابط مثبت بواسطة الكتابة يقوم على الترابط والانسجام من جهة، والتواصل من جهة أخرى)"[5]" أما قبوله أو رفضــه، ونجاحــه أو فشله، فيتوقّف على نجاح الوظيفة التي يؤديها بين الإرسال والاستقبال؛ حيث أنّ الرسالة

---

(1) الإيقاع يتشكّل بالنظر إلى الكيفية التي ينتقل الصوت من خلالها و ا، من المُرسل العادي غير المتصــنع في كلامه، إلى المتلقي، بنمط إيقاعي، كما هو الشأن في الكلام المسجوع، ينظر، ملامــح الدلالــة الصــوتية في المستويات اللسانية، مكي درار، ص165، باختصار.

(2) مقدمة ابن خلدون، ص498، باختصار.

(3) البراعة نوع من أنواع الصناعة اللّفظية، فقد تحدث الدارسون عن براعة الاستهلال، فقالوا فيها: أحســن الابتداءات ما ناسب المقصود، فيكون ما اختير ليكون بداية الكلام مناسبا للموضــوع، صــوتيا ت الأداء في نصوص الخطباء المحدثين الجزائريين، ابن عدة فاطمة، ص85، باختصار.

(4) لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، أحمد مداس، عالم الكتب الحديث، عمــان – الأردن، ط2، 2009، ص19، باختصار.

(5) ينظر، شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، حبيب مونسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون – الجزائر، ط2009، ص86، بتصرف واختصار.

اللّغوية (مرتبطة بالسياق والمقام، ومدى إنجازيتهما، في واقع التواصـل)"[1]" لأنّ طبيعـة الرسالة التي هي قيد الدراسة، متمثّلة في النص المسرحي "أميرة الأندلس" وهي خطـاب تراجيدي درامي موجه للمستقبِل العادي وغير العادي؛ لهذا يكون من مهمة المُسـتقبِل الاهتمام (بالوظائف الخطابية وظروف إنتاج المعلومات أو تموضـعها الإيـديولوجي)"[2]" وهذا حسب م لة الشخصية المسرحية، وأدائها للدور، الذي تقوم به داخـل الـنص الدرامي في نظام لغوي معين، وهذا النظام يمثّل الرسالة اللّغوية؛ حيث هي نظـام مـن الأدلّة، فعندما نقول: الدليل اللّغوي، فهو (نتاج ارتباط دال ومدلول، والدال عموما هو الصورة الصوتية والمدلول هو المفهوم)"[3]" ويمكن توضيح هذا من خلال المخطّط الآتي:

مخطّط الدال والمدلول

الدال	أميرة						
المدلول	إنسان	أنثى	شخصية	بثينة	بطلة	إشبيلية	الأندلس

(1) في اللّسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي، ص92.

(2) خطاب الشخصية المسرحية من منظور جمالية التلقي، مسرحية الخبزة لعبد القادر علولة، دراسة تطبيقيـة، مذكور برزوق، المشرفة جازية فرقاني، رسالة ماجستير، قسم الفنون الدرامية، جامعة وهـران، 2006/2007؛ ص7.

(3) اللّسانيات، جان بيرو، تر: الحواس مسعودي، مفتاح بن عروس، دار الآفاق، الأبيار – الجزائر، ط2001؛ ص114، باختصار.

تعقيب وتعليق

يتضح لنا من خلال مخطّط الدال والمدلول، أنّ الدال، هو الصورة السمعية البصرية الثابتة، والمدلول هو الصورة الذهنية المتغيرة، والمعبرة عن المفهوم الذي يحيل إليه الـدال، وهذا ما يسمى بالعلامة اللسانية"[1] والدال، هو الأميرة (بثينة) التي بنيت عليها أحـداث المسرحية، و(بثينة) تصغير لصيغة (بثنة) وتعني (الأرض السهلة اللّينة الطيبة الإنبـات)"[2] وهذه الأرض، هي بلاد الأندلس الخصبة، التي كانت مطمح الإسبان، ومطمع المغاربة، وي إليها الأفئدة من الشمال والجنوب، فقد زاوج المؤلّف بين شخصية الأميرة (بثينة) وأرض بلاد (الأندلس) فتحقّقت عدة معان للرسالة المسرحية "أميرة الأندلس" وهذا ما تبينه أيضا الإرشادات المسرحية الكلامية.

الإرشادات المسرحية الكلامية

تتمثّل الإرشادات المسرحية الكلامية، في تلك التوجيهات الإجرائية، التي يوظّفهـا المؤلّف في المسرحية لينتقل من حوار إلى حوار، ومن مكان إلى مكان، ومن زمـن إلى زمن، ومن مشهد إلى مشهد؛ وهي عبارة عن رسائل كلامية قصيرة موجهـة (تعطـي معلومات تحدد الظرف والسياق الذي ينبني فيه الخطاب)"[3] الدرامي المسرحي، وهذا من أجل توجيه القارئ أو الممثّل، عند الإشارة إلى رفع الصوت أوخفضه، أو قطع الإرسال

---

(1) العلامة اللسانية تتكون من شقين لا يمكن فصل أحدهما عن الآخر، وهما الدال والمدلول، يتخـذها الفـرد وسيلة للتواصل والتبليغ، ينظر، المدارس اللسانية أعلامها، مبادئها، ومناهج تحليلها للأداء التواصـلي، أحمـد عزوز، ص116ـ 117، بتصرف، واختصار.

(2) الأسماء ومعانيها، وليد ناصيف، دار الكتاب العربي، دمشق – سورية، ط1ـ 1997، ص 225.

(3) الخطاب المسرحي بين الازدواجية والتفاعلية، سعاد حراث، مجلّة الأفق في اللّغة والأدب، المركز الجـامعي غليزان – الجزائر، ع1ـ 2012، ص108.

واستئنافه، و مثال هذا في المسرحية قول المؤلّف: ([وبعد إطراق يستأنف ويقـول])"[1]" وقوله: ([يسمع من خارج الخان منادٍ ينادي متغنيا])"[2]" وهذا الإجراء التمثيلي في خفض الصوت ورفعه، يساهم في فاعلية رسالته الموجهة للجمهور؛ لأنّ هدف المؤلّـف، هـو تحقيق الإخبار وإيصاله إلى مستقبله مهما تفاوتت مستوياتهم وثقافـاتهم؛ لكـن هـذه الإرشادات المسرحية الكلامية، تعتبر إجراء ثانويا يختفي أثناء عرض المسرحية، فلا تدرك وظيفتها التعبيرية والتصويرية، إلاّ عند قراءتنا للنص المسرحي. والإرشادات المسـرحية الكلامية (يرسمها المؤلّف عن قصد لينقل إلى المُستقبِل صورة كاملة لشخصيات المسرحية وأحداثها وبنائها الفني)"[3]" كما تحدد مسار الأحداث، وتكشف عن الوظائف السـردية في النص المسرحي؛ وهذا ما نبينه في الجدول الآتي:

جدول البناء السردي لأحداث المسرحية

أحداث المسرحية الرئيسة	*الوظائف في نص المسرحية*	*الأصناف الوظيفية*
الإصرار بالمحافظة على مملكـة اشبيلية.	التوقّـع، والتخطـيط، والتأهب.	الأمل في البقـاء والاسـتمرار للأسـرة الحاكمة في سدة الملك.
رفض الخضوع لملك الأسبان.	المواجهة.	الاضطراب والتحول من حالة إلى حالة.
رفض الخضوع للمغاربة.	المواجهة.	الاضطراب والتحول من حالة إلى حالة.
سقوط المملكـة الأندلسـية اشبيلية.	الفشل، والنفي.	نهاية مأساوية للأسرة الحاكمة. رثاء الإنسان والزمان، والمكان.

(1) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الرابع، ص116.

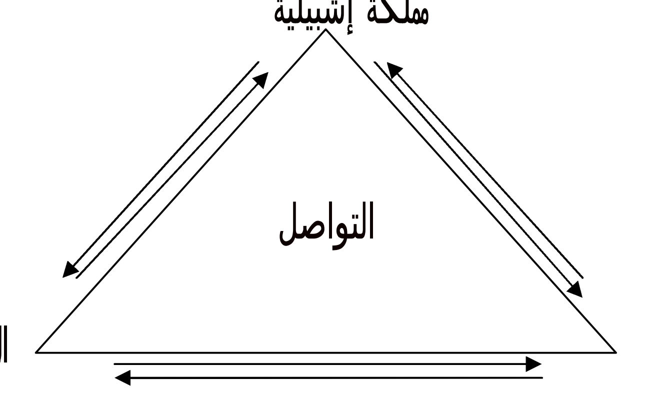
(2) نفسه، الفصل الثاني، ص69.

(3) ينظر، من فنون الأدب المسرحية، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت – لبنـان، ط1978، ص6؛ بتصرف.

تعقيب

من خلال هذا الجدول الذي يلخص أحداث المسرحية، يتبين لنا ذلـك الصـراع الثلاثي، والذي تأخذ فيه المملكة الأندلسية إشبيلية الدور الرئيس، مـن أجـل البقـاء والاستمرار؛ فمن جهة إشبيلية تعاني من الضغط والخطر الكبير، الذي يأتيها من ثغـور الشمال في مملكة الإسبان برا، خاصة بعد سقوط طليطلة على يد (ألفونس) ومن جهـة أخرى تعاني من الضغط والخطر، الذي يداهمها في جهة الجنوب من قبل المغاربة بحـرا؛ ويتأكّد هذا من خلال قول الأميرة: (...المغاربة وسلطا م ابن تاشفين يطلعـون مـن البحر، والأسبان وعاهلهم ألفونس يزحفون من البر، والملك بينهما كالصيد المطارد من جانبيه، إن تلفّت عن يمينه قُتل، وإن تلفّت عن شماله أكل،...)"[1]" وهذا ما أراد أن يبينه مؤلّف المسرحية، من خلال رسالته المتمثّلة في "أميرة الأندلس" فهناك الكثير من الصراع بين الإرسال والاستقبال في ثلاثة أقطاب تتواصل فيما بينها بكـلّ الأشـكال، كمـا سنوضحه في الآتي.

مخطّط التواصل الثلاثي



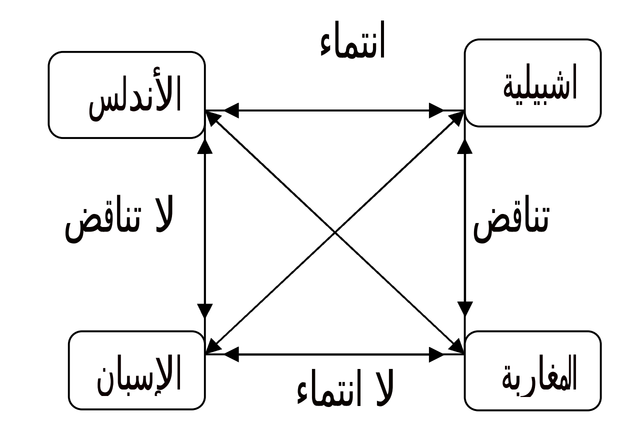
---

(1) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الرابع، ص101.

تعليق وتعقيب

وهذا التواصل في إطار الصراع الحضاري، والسياسي، والديني، تجسده الشخصية في النص الدرامي المسرحي الحاملة للرسالة؛ حيث تلعب الشخصـية الـدور المسـاهم والفاعل في القناة الحاملة للرسالة، كشخصية الملك (المعتمد) والأميرة (بثينة) وغيرهـم، وهذه الشخصيات، هي قنوات نقل الرسائل بمختلف أنواعها. كما أنّ المؤلف يعكـس مؤثراته الشعورية على شخصيات المسرحية، التي يجعلها تحمل جملـة مـن العواطـف، والأخيلة، والتصرفات، فتتشكّل بذلك لغة حوارية ديناميكية بين التأثير والتأثّر، وهذا ما يجعل نص المسرحية يتسم بمهارة فنية تظهر في لغة المؤلّف الإبداعية الرامية إلى أهـداف معينة. والمسرحية كرسالة لغوية موجهة، تكشف لنا عن أقطاب تتواصل فيما بينها، هي إشبيلية، والإسبان، والمغاربة، وهذا من أجل بلوغ غاية واحدة مشتركة بينهم جميعـا، وهي الأندلس، كما هو موضح في المربع السيميائي الآتي:

مخطّط المربع السيميائي



تعليق على المخطّط

يتبين لنا من خلال المربع السيميائي، وحسب البناء السردي للمسرحية، أنّ هدف كلّ من الإسبان والمغاربة، ومملكة إشبيلية، هو الأندلس؛ لكن كلّ طرف ينظر إليها نظرة

مختلفة، فالإسبان يسعون إلى استرجاع بلادهم بإضعاف عاصمتها، اقتصاديا وسياسـيا؛ فإشبيلية (أكبر دويلات في الأندلس)"[1]" وذلك بفرض الجزية والمكوس ودفع (الضـرائب المفروضة إلى ألفونس)"[2]" وأحيانا بالإغارة على ثغور المسلمين؛ بخاصة بعد سقوط طليطلة الذي زاد (ألفونسو غرورا وغطرسة. فأخذ يتهدد ملوك المسلمين ويتوعـدهم بسـحق ممالكهم)"[3]" أما المغاربة، فيريدون الأندلس من أجل ضمها إلى بلادهم لتوسيع رقعتـهم الجغرافية، بحجة أنّ حكّام الأندلس قد استهتروا بالدين الإسلامي، وكانت الحرب، هي سبيلهم الوحيدة لتحقيق هدفهم؛ حتى تسقط مملكة إشبيلية؛ لأنها كانت أقوى ممالـك الأندلس في عهد ملوك الطوائف، وهذه الأحداث كلّها يريد المؤلّف إسماعها للجمهور المُستقبِل لمسرحيته، وبحسب المسار السردي للمسرحية نصل إلى الجدول الآتي:

جدول أطوار الرسم السردي للمسرحية

إشبيلية	التحريك	الكفاءة	الأداء	التقييم
الإسبان	متكافئ	قدرة المواجهة	فاعلية إيجابية	نجاح
المغاربة	غير متكافئ	لا قدرة للمواجهة	فاعلية سلبية	فشل

تعقيب

من خلال هذا الجدول، وبحسب ما يظهره المربع السيميائي أيضا، نستنتج أنّ أميرة الأندلس، هي إشبيلية، التي واجهت معركة البقاء من الجهتين، فنجحت في صد الإسبان كو م نصارى وأعداء الدولة الإسلامية في الأندلس، وفشلت في صد جيوش المغاربة التي اقتحمت إشبيلية بنية احتلالها وأخذ أمير ا (بثينة) التي كانت القناة، والشخصية البطولية

(1) الأندلس التاريخ المصور، طارق السويدان، مط: كويت، ط1؛ 2005، ص267، باختصار.

(2) ينظر، شعر ملوك الطوائف في الأندلس، المعتمد بن عباد (431/488هـ)، شاكر لقمان، ص35، باختصار.

(3) الدولة الإسلامية في الأندلس من الميلاد إلى السقوط، عبد القادر قلاتي، ص105، باختصار.

التي حملت رسالة المسرحية، حول بلاد الأندلس، وأحوال العرب والإسلام آنـذاك. إنّ مؤلف المسرحية أراد أن يظهر ذلك الصراع الإيديولوجي بين إشبيلية والإسبان، وبـين إشبيلية والمغاربة، فمن خلال المشاهد، التي تصور أحداث المسرحية في شريط قصصـي مشوق وهادف، تتضح ملامح المسرحية التي تعكس بؤرة ضوئية تاريخيـة مـن ذلـك الصراع القومي والديني، ونص مسرحية "أميرة الأندلس" هو (إعادة قراءة لماض غير قابل للحجز في عمومه)"[1]" من وجهة نظر المؤلف، وإلى هنا نصل إلى تحديد مفهـوم القنـاة التواصلية.

القناة التواصلية

تعتبر القناة (canal) أهم عامل يتحقّق به الوصل والتواصل؛ فالقناة هي الممر الذي تنتقل عبره الرسالة المتبادلة بين المُرسل والمُستقبِل؛ أي هي: (خـط مـرور الرسـالة أو الوسيلة التي يعمد إليها الباث لنقل رسالته)"[2]" حيث يمكن أن تكون هذه القناة هي الهواء الذي ينقل الصوت، أو الضوء الذي ينقل اللّون فندركه بحاسة البصر. وهذه القناة التي تمر من خلالها الرسالة من المُرسل إلى المُستقبِل، قد تكون كتابا، أو مجلـة، أو شـريطا مسجلا، أو أوبيرا، أو مسرحية، كالتي هي بين أيدينا.

ومن مسرحية أميرة الأندلس، نلاحظ أن رسالة الملك (المعتمد) لملك الإسبان تمّت عبر قناتين. القناة الأولى داخلية في متن المسرحية، وتمثّلت بنبلاء الإسبان، الـذين مـن خلالهم نقل الملك رسالته إلى ملك الإسبان ألفونس؛ أما القناة الثانية الخارجية، بالنسـبة

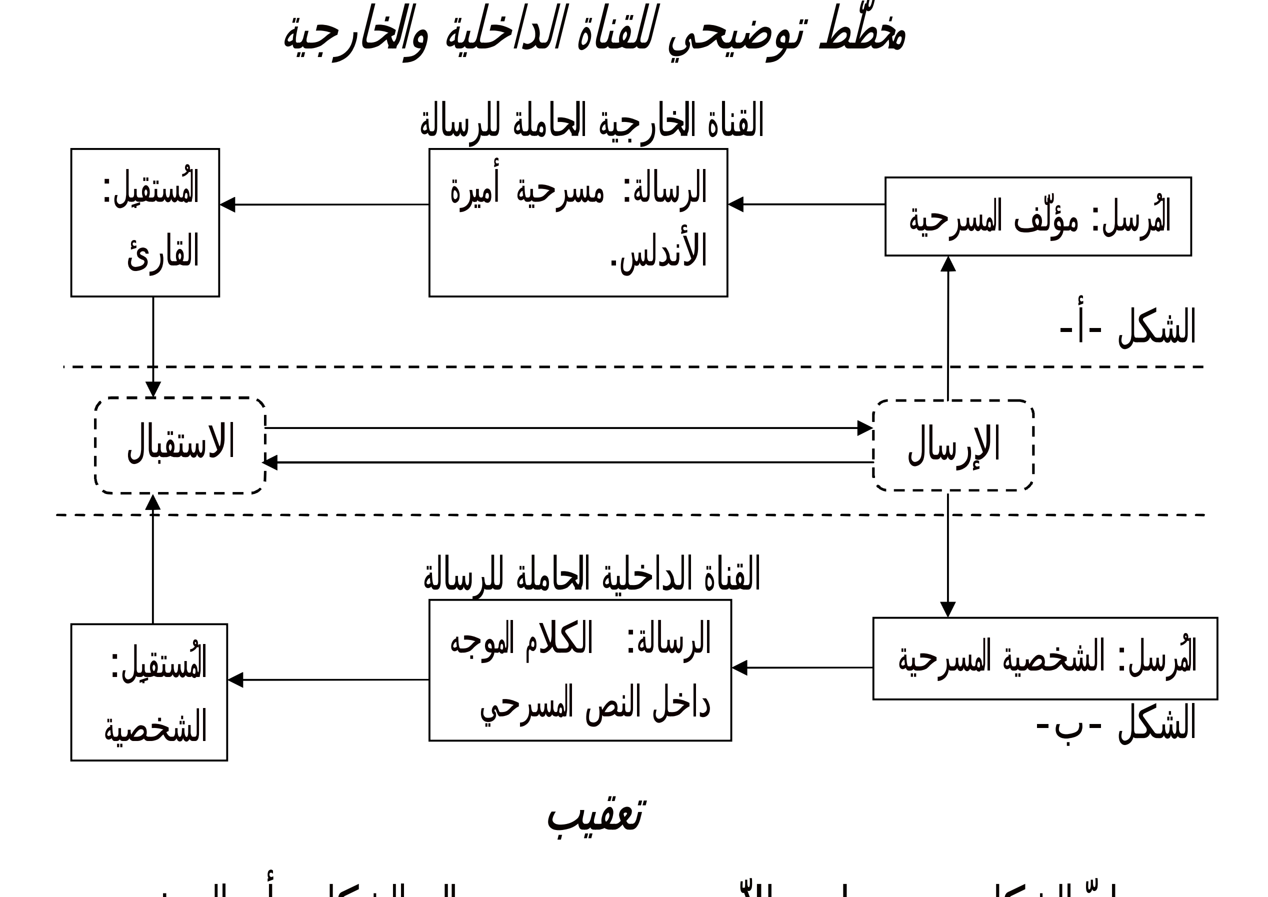
---

(1) حفريات المسرح الجزائري، المسرح النوميدي في العهد الروماني، أنوال طامر، دار الكتاب العربي، الجزائر، ط2007، ص9.

(2) المدارس اللسانية أعلامها، مبادئها، ومناهج تحليلها للأداء التواصلي، أحمد عزوز، ص143.

للجمهور المُستقبِل المتلقي، فهي المسرحية نفسها كنص لغوي أو علاماتي؛ لأنه مبني وفق نظام معين من السنن، يوجه للمطالعة والقراءة؛ حيث يمكننا التعبير عن هـذا التحليـل بالمخطّط الآتي:

مخطّط توضيحي للقناة الداخلية والخارجية



تعقيب

إنّ الشكل -ب- ما هو إلاّ جزء ضمني، ينتمي إلى الشكل -أ- الـذي يحتويـه، وهذا ما يجعلنا نقول: إنه توجد ازدواجية نسبية، في الإرسال والرسـالة والاسـتقبال، فالمُرسل؛ أي مؤلّف المسرحية، هو المسؤول الأول في تحديد التواصـل اللّغـوي بـين الشخصيات في النص الدرامي المسرحي، وبينه وبين القارئ المُستقبِل لنص المسـرحية، وهذا ما يساهم في إعطاء العمل المسرحي فنية درامية راقية، بتوظيفه أيضا لأبعاد تاريخية وسياسية وإيديولوجية (لأنّ الحوار المسرحي يمتلك وضعيتين تلفظيـتين في آن واحـد: الحالة الأولى يتوجه فيها المؤلف إلى الجمهور عبر النص المسرحي، والثانية تتمثّل في تلك

الأدوار التي تتبادل فيها الشخصيات أطراف الحديث والأقوال)"[1]" ومسـرحية "أمـيرة الأندلس" تروي تلك الأحداث التي كانت بين مملكة الأنـدلس، ومملكـة الإسـبان، والمغرب؛ فهذا ما جعل مؤلف المسرحية يتعمد الازدواجية في تأليفه المسرحي ونقلها من خلال قناتين، تساهم كلّ قناة في تحقيق التواصل والتبليغ، ولكلّ قناة رسالة تحملها وفق نظام سنني معين؛ لكن هدف المؤلّف في المسرحية كان واحدا.

سنن الرسالة التواصلية

السنن (cod) هو عبارة عن مجموعة من العلامات المركّبة، والمرتبة وفق قواعد معينة (تحيل على نظام الترميز (uncodage) مشترك كليا أو جزئيا بين المُرسل والمُتلقي)"[2]" مثلا، عندما يريد المُرسل أن يرسل رسالته، يعمل على الترميز (codage) وإليه يعـود ذلـك، عندما يصبح مستقبِلا مفككا لتلك الرسالة باحثا عن قيمتها الدلالية، أو الإخبارية وفقا للسياق والمرجع الذي تحيل إليه.

ونستطيع التمثيل لذلك من المسرحية بجزء من الحوار، الذي وقع بين ابن غصـين وأبو الحسن، قال ابن غصين: (السلام عليكم يا عم)"[3]" فرد أبو الحسن: (وعليكم السلام يا بني)"[4]" وهذا يحيلنا أنّ أبى الحسن أنجز أنشطة متعددة، حتى تمكّن من التواصل مع ابن غصين وأولها (أنشطة ذهنية لأنّ كلا من الطرفين سوف يتذكّر المقصـود بكلمة)"[5]"

---

(1) ينظر، خطاب الشخصية المسرحية من منظور جمالية التلقي، مسرحية الخبزة لعبد القادر علولـة، دراسـة تطبيقية، مذكور برزوق، ص69، بتصرف، واختصار.

(2) التواصل اللساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الطاهر بومزبر، ص28.

(3) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الثالث، ص46.

(4) نفسه.

(5) الاتصال الجماهري في ا تمع العربي الحديث "الموضوع والقضايا"، طه عبد العـاطي نجـم، دار المعرفـة الجامعية، الإسكندرية – مصر، ط2005، ص15.

السلام، و(أنشطة سيكولوجية)"[1]" لأنّ المستمع المُستقبِل أبو الحسن سوف يدرك كلمـة السلام، فكلاهما يعرف الكلمة ومعناها، و(أنشطة ثقافية)"[2]" لأنّ كلا من ابن غصـين وأبو الحسن يستخدم اللّغة، التي هي جزء هام، ومكون أساسـي لرصـيدهما الثقـافي، و(أنشطة سوسيولوجية، لأنّ تبادل التحية يعد تفاعلا اجتماعيا)"[3]" وهذا ما يسـاهم في التواصل؛ لأنهما يشتركان في (مفهوم دلالي واحد من الكلام الدائر بينهما)"[4]" الذي من خلاله تنتقل الرسالة من المُرسل إلى المُستقبِل، وهذا وفق سياق معين.

السياق التواصلي

إن لكلّ رسالة مهما كان نوعها مرجعية تحيل عليها (وسياق معين مضبوط قيلـت فيه، ولا تفهم مكونا ا الجزئية، أو تفكّك رموزها السننية إلاّ بالإحالة على الملابسـات التي أنجزت فيها هذه الرسالة قصد إدراك القيمة الإخبارية للخطـاب)"[5]" إذن السـياق (contexte) عامل مهم مفعل للرسالة، بحسب ما يمدها من ظروف وملابسات تفيد الفهم والتوضيح أكثر؛ فكلّ (الإنجازات والإدراكات اللّغوية تتحقّق وفق غايـات تواصـلية

---

(1) الاتصال الجماهري في ا تمع العربي الحديث "الموضوع والقضايا"، طه عبد العاطي نجم، ص15.

(2) نفسه.

(3) ينظر، في اللّسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي، ص95، بتصرف واختصار.

(4) التواصل اللّساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الطاهر بومزبر، ص30.

(5) نفسه.

تحتويها سياقات مختلفة)"[1]" وهذا ما يثبت أنّ السياق أقسام وتقسيمات، كما هـو آت توضيحها في الآتي:

أقسام وتقسيمات السياق

1-السياق الظرفي أو الفعلي، والذي (يشمل هوية المتخـاطبين ومحـيطهم زمنيـا ومكانيا)"[2]" والمثال من المسرحية في قول (ابن حيون) للأميرة: (صه أيتها الأمـيرة فهـذا السجان ينظر إلينا وقد يدخل الريبة في نفسه أن يسمع منك هذا الكلام)"[3]" فالأميرة، هي (بثينة) بنت الملك المأسور، و(ابن حيون) هو الأديب المرافق للأميرة، أما المكان فهو في بلاد المغرب بأغمات، وهو مكان أسر الملك وعائلته.

2-السياق التداولي أو الموقفي (يتضمن الغايات الممارسة خطابيا)"[4]" والمثال عنـدما تقول الأميرة: ([صاغية ثمّ قائلة]...أسمعت يا جدة.)"[5]" ترد الجـدة: (أجـل! سمعـت تنفّسا)"[6]" من خلال هذا الحوار التواصلي بين الأميرة وجد ا، يتبين أنّ هناك أمرا علـى وشك الحدوث، ودليل هذا في صيغة (أسمعت) بالنسبة للأميرة، وفي صيغة الجدة (أجل).

(1) التواصل اللّغوي بين المقتضيات اللسانية والمعرفية، مصطفى بوعناني، التواصل اللّغوي وأبعـاده اللّسـانية والسيكولوجية والتربوية والتقنية، منشورات مختبر العلوم المعرفية، مط: آنفو، فاس – المغرب، ط2011، ص53.
(2) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الخامس، ص138.
(3) نفسه.
(4) في اللّسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي،ص92.
(5) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الرابع، ص104.
(6) نفسه.

3-السياق الاقتضائي، وهو الذي (يرتبط بحدس المتخـاطبين)"[1]" فحـين يقـول (المعتمد): (أنظُري يا رميكية من الداخلون؟ فإنّ عيني أصبحت لا تحقق الأشباح.)"[2]" ترد (الرميكية): (سلم الله عينيك يا مولاي وأقرهما بلقاءِ بثينة)"[3]" وهذا الحوار الذي بـين (المعتمد) و(الرميكية) يبين أنهما على وشك أن يلتقيا بابنتهما (بثينة) التي طال غيا ـا عنهما، وهذا التوقّع كان بسبب قوة حدسيهما كأبوين.

4-السياق اللّغوي أو النص المساعد، وهو (مجموع الكلمات ا اورة الـتي تحـدد المدلول)"[4]" يقول المؤّلف في التركيب اللّغوي المساعد : ([تدخل الأميرة بثينة])"[5]" فتقول فتقول (بثينة): (يا بشراي ما هذا الحظّ العظيم، أصدقائي ثلاثة ههنا،...)"[6]" إذن، لو لم يخبرنا المؤّلف عن دخول (بثينة) عبر إرشاداته الكلامية، فلن نعرف أنّ (بثينـة) كانـت غائبة، ولم تكن حاضرة في هذا المشهد مسبقا.

5-السياق العاطفي، هو ما (يرتبط بدرجات الانفعال، فالمتكلم حين يكون في حالة من الشعور الجامح تكون طريقة أدائه الصوتية كافية لشحن المفردات بالكثير من المعاني الانفعالية)"[7]" والمثال في قول الملك، وهو متوجه إلى خوض معركة ضد المغاربة:

---

(1) في اللّسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي،ص92.
(2) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الرابع، ص144.
(3) نفسه.
(4) في اللّسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي،ص92، بتصرف.
(5) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص10.
(6) نفسه.
(7) ينظر، المدارس اللّسانية أعلامها، مبادئها، ومناهج تحليلها للأداء التواصلي، أحمد عزوز، ص194، بتصرف، واختصار.

(إن يسلبِ القوم العدا ملكي وتسلمنِي الجُموع
فالقلب بين ضلوعه لم تسلم القلب الضلوع
قد رمت يوم نزالهم ألا تحصننِي الدروع)"[1]

فهنا الملك، يعيش في حالة من الاضطراب، والقلق خشية من ضياع ملكه من الضياع، ولم يجد وسيلة للدفاع عن نفسه وعائلته، ومملكته إشبيلية، سوى حمل السيف ومواجهة المغاربة، ولهول المصيبة التي وقعت عليه زاد في انفعاله تخلّي بعض العامة من رعيته عنه مما جعله ينشد هذه الأبيات. نستنتج من خلال أقسام السياق؛ أنّ السياق يتمثّل في تلك (المعطيات التي يشترك فيها المُرسل والمُستقبِل حول التجارب المشتركة بينهما، والمعارف الخاصة بكلّ منهما)"[2] كما هو الحال بين شخصيات المسرحية في الظروف والأسباب والأحداث، التي تحيط م أثناء تواصلهم.

فالسياق هو مجال ينبغي أن يدركه كلّ من المُرسل والمُستقبِل، فبدونه قد لا يتحقّق التواصل؛ إلاّ أنّ الملاحظ من خلال تحليل وفهم أقسام السياق اللّغوي، هو انحيازها وارتباطها أكثر بالمُرسل. وقد يكون السبب أنّ المُرسل، هو المسؤول الأول عن العملية التواصلية؛ لكن هذا لا ينفي عدم تدخلّ المُستقبِل، فلن يحقّق المُرسل تواصلا دون مستقبِل؛ لأنّ المقوم الأساسي للتواصل هو (مشاركة المستقبِل في إنتاج الخطاب مشاركة فعالة)"[3] في العملية التواصلية، وإلى هنا نصل إلى الفصل الثالث المعنون بـ: (فاعلية الاستقبال).

---

(1) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص10.

(2) في اللّسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي،ص92، بتصرف.

(3) ينظر، نفسه، ص142، بتصرف، واختصار.

تمهيد

يعد الاستقبال شرطا أساسيا في العمل المسرحي، كما هو الشأن في مسرحية "أميرة الأندلس" لأنّ الاستقبال هو المسؤول عن فك سنن الرسالة اللّغوية، حتى يحصل الإدراك، ويفهم مضمون الرسالة المسرحية، وهذا يساهم في إنجاح العملية التواصلية، بخاصـة إذا انتقل المُستقبِل من حالة استقبال إلى حالة إرسال، أي ما يفسر بالاستجابة، وهـذا مـا نجده مجسدا في الأدوار التي تلعبها كلّ شخصية مـن شخصـيات مسـرحية "أمـيرة الأندلس".

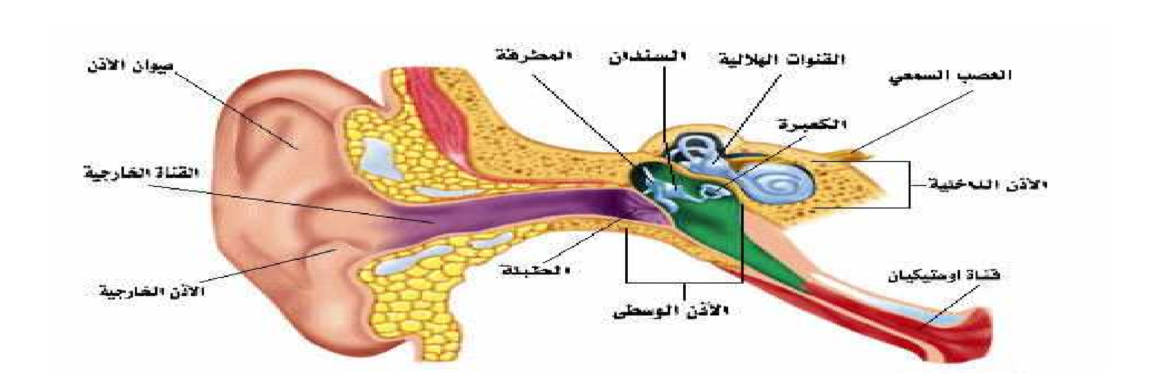
لكن عندما نتكلّم عن الاستقبال، فإننا نقصد الحاسة المسؤولة عن الشعور بالصوت وإدراكه وفهمه، وهي حاسة السمع التي آلتها الأذن؛ لأنّ الأذن (آلة إدراك المحسوسات من الأصوات، فقد جعلتها الجماعة العربية الأولى آلة لإدراك المعقولات مـن المعـاني، وأنابتها عن العقل في القبول والرفض)"[1]" ويتبين من النص أنّ لحاسة السمع دورا مهمـا وفعالا في الاستقبال الأصوات، وإدراكها، وفهمهـا بتحليلـها، واسـتبيان معانيهـا، واكتشاف دلالا ا. وحتى نتمكّن من فهم عملية الاستقبال، ينبغي أولا معرفة التركيب الفيزيولوجي لمكونات الجهاز السمعي البشري.

---

(1) الدلالة الصوتية دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل، كريم زكي حسام الدين، ص7، بتصرف.

صورة البنية التشريحية للأذن البشرية

"1"



شرح وتعليق

نستخلص من الصورة، أنّ الأذن البشرية، تتكون من أعضاء حيوية دقيقة، ولكـلّ عضو فيها له وظيفة معينة يقوم ا، ليتحقّق بذلك (السمع والتوازن للإنسان)"2" في حياته الاجتماعية، وقد قُسمت الأذن البشرية عند أهل الاختصاص، إلى ثلاثة أجزاء رئيسـة، هي: الأذن الخارجية، والوسطى، والداخلية، وهذا ما نوضحه في الآتي:

الأذن الخارجية بنية ووظيفة

إنّ الأذن الخارجية تتكون من (الصوان وهو الجزء الغضروفي مـن الأذن والقنـاة السمعية غير الظاهرة التي تتضمن صماخ الأذن، والصوان الخـارجي مهمتـه تجميـع الموجات الصوتية)"3" أما وظيفة القناة السمعية، فتتمثّل في نقل (الصوت، الذي جمعـه

(1) ينظر، الإنسان، بويضة، أجهزة وأمراض، مجدي الغريسي، دار الهدى، عين ميلـة – الجزائـر، ط2005؛ ص31؛ 91، وينظر، جسم الإنسان، فيشانزو جيدي، أ. دلاري، تر: عبد الفتاح شني، صدر عن وزارة الثقافة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ط2007، ص 26؛ 27، وينظر، السمعيات العربية في الأصوات اللّغويـة، سعاد بسناسي، ص30.

(2) ينظر، الإنسان، بويضة، أجهزة وأمراض، مجدي الغريسي، ص31، بتصرف واختصار.

(3) العناية بالأذن، أولف رامسي، تر: مركز التعريب والبرمجة، دار العربية للعلوم، بيروت – لبنان، ط1992؛ ص10، بتصرف.

الصوان إلى غشاء الطّبلة)"[1]" التي بدورها تقوم بنقـل الاهتـزازات الصـوتية إلى الأذن الوسطى.

الأذن الوسطى بنية ووظيفة

تقع الأذن الوسطى (في أحد التجاويف العلوية للجمجمة، وهي غرفة خاوية تقع بين الأذن الخارجية والأذن الداخلية)"[2]" وغشاء الطبلة يفصل بين الأذن الوسطى، والأذن الخارجية بحسب ما هو موضح في صورة البنية التشريحية للأذن البشرية؛ حيث تتشـكّل الأذن الوسطى من ثلاثة عظيمات هي: (المطرقة، والسندان، والركـاب)"[3]" وظيفتـها استقبال الصوت من غشاء الطبلة بالملامسة، وتحويل تلك الاهتزازات الصوتية من حالة اهتزازية إلى حالة ميكانيكية حركية، تنتهي إلى الأذن الداخلية.

الأذن الداخلية بنية ووظيفة

إنّ الأذن الداخلية، هي (المسؤولة عن عمليتين حيويتين: التوازن، وعملية السـمع المتصلة بالنظام السمعي المتمثّل في تحويل الموجات الصوتية التي تصل إلى الأذن الداخلية إلى إشارات كهربائية وتبثّها إلى مراكز السمع العليا في المخ عبر العصب السـمعي)"[4]" وتتكون الأذن الداخلية من القوقعة، والعصب السمعي (و ما تتحقّق عملية الاتزان)"[5]" كما هو موضح في الصورة الآتية.

---

(1) السمعيات العربية في الأصوات اللّغوية، سعاد بسناسي، ص30، باختصار.

(2) نفسه، ص28، باختصار.

(3) نفسه، بتصرف واختصار.

(4) نفسه، ص29، بتصرف.

(5) نفسه.

صورة البنية التشريحية للقوقعة والعصب السمعي

"1"

شرح وتعليق

إنّ أهم عضو في الأذن الداخلية، هي القوقعة؛ حيث (عندها تنتهي عملية التواصل بين المُرسل والمُستقبِل)"2" فعندما يصل الصوت إلى الأذن الداخليـة (يتحـرك السـائل الكيميائي تجاوبا مع الموجات الصوتية وتقوم الأطراف العصبية بتحويل ذلك التحرك إلى شحنات كهربائية تصل إلى مراكز السمع في الدماغ، حيث يتم فهمها على أنها صوت ما)"3" وهنا يتحدد نوع الصوت، وجنسه، ومصدره، ليتم إدراكه من خلال فك رموزه واكتشاف مدلوله بتأويله.

---

(1) ينظر، جسم الإنسان، فيشانزو جيدي، أ. دلاري، تر: عبد الفتاح شني، ص 26- 27، وينظـر، العنايـة بالأذن، أولف رامسي، تر: مركز التعريب والبرمجة، ص15.

(2) المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية، دراسة تحليلية تطبيقية، بسناسي سعاد، مكي درار، ص50، باختصار، وينظر، المجمل في المباحث الصوتية، من الآثار العربية، مكي درار، ص147.

(3) العناية بالأذن، أولف رامسي، ص14، وينظر، السمعيات العربية في الأصوات اللّغوية، سـعاد بسناسـي، ص31- 32.

الإدراك والتأويل

إنّ الإدراك هو عملية تتم (بواسطة الحواس الخمس حيث تدرك كلّ حاسة ما يناسبها. فحاسة الذوق لإدراك الطعام وحاسة البصر لإدراك الألوان وحاسة السمع لإدراك الأصوات)"[1]" وهذا يعتبر إدراكا ظاهريا؛ أما الباطني فهو ما يتعلّق بالجانب الوجداني والنفسي؛ إذن الإدراك هو العملية المسؤولة عن تزويد المخ بمختلف المعلومات داخلية كانت أم خارجية حتى تتم الاستجابة، وتتطلّب هذه العملية الوعي والانتباه، وما يزال أمر إدراك الصوت بوجه الخصوص (مجرد افتراضات، فالجهود العلمية لم تستطع تحديد على وجه الدقّة ما يحدث في المخ عندما يتلقى مركز السمع رسالة مسموعة، وتفسير العملية الذهنية التي يؤديها مخ الإنسان لفك شفرة هذه الرسالة)"[2]" ونستخلص من هذا أنّ العملية التأويلية للرسالة الصوتية لن تفهم ولن تفسر إذا لم يتم إدراكها.

والتأويل هو البحث عن الحقائق المضمرة في النصوص لاعتبارات تاريخية أو اجتماعية أو إديولوجية، كالتي وردت في مسرحية "أميرة الأندلس" فالتأويل يتمثّل في الشرح، والفهم، والتفسير (والبحث عن المعاني التي يزخر ا النص أو الخطاب، وذلك في علاقته بالمبدع أو في صلته بالسياق والمرجع والإحالة المقصدية)"[3]" ويمكن التمثيل لهذا في سؤال (جوهر) الموجه إلى الأميرة (بثينة) عن حال ملك أخيها (ظافر) في قرطبة، فترد: (العنوان قبة، والكتاب حبة)"[4]" وتأويل هذا القول في التركيب الأول: (العنوان قبة)

---

(1) الحواسية في الأشعار الأندلسية، يوسف م. عيد، ص14، باختصار.

(2) ينظر، الدلالة الصوتية دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل، كريم زكي حسام الدين، ص52؛ بتصرف.

(3) نظريات القراءة أو التلقي، جميل الحمداوي، أرشيف: الدراسة والمناهج التعليمية.

(4) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص13.

يوحي بعظمة الملك، وقوة مجده وجلاله، وفي التركيب الثاني: (الكتاب حبـة) يـوحي بالخبر السعيد لأحوال ملكهم الجديد في قرطبة؛ لكن التأويل لا يعتمـد فقـط علـى الإدراك، وإنما يعتمد على مهارات إجرائية تطبيقية، سيأتي حديثها.

مهارة الاستماع

تعتبر مهارة الاستماع مهمة في نجاح العملية التواصلية بين المُرسل والمُسـتقبِل في العمل الدرامي المسرحي، وحتى يكون للاستقبال فاعلية التأثّر والتأثير، عليه أن يمتلـك مهارة الاستماع التي تتمثّل في (فهم الكلام الذي يتبعه تصديق أو تكـذيب)"[1] وهـذه المهارة تجعل المُستقبِل واعيا، ويعمل على إنتاج (المعنى بالتفاعل مع النصوص سوية مـع النماذج الاجتماعية للاستقبال التي تقرر استجابة القـارئ عـبر الشـرط التـاريخي والاجتماعي والأدبي)"[2] فمن ردة فعل المُستقبِل يكون الإرسال، ويتحول المُرسـل إلى مستقبِل كما هو الشأن في مسرحية "أميرة الأندلس" حتى تتحقّق الغاية التواصلية بـين الإرسال والاستقبال، ويكون الصوت اللّغوي في الفن المسرحي الوسيلة الأهم في إنجاح التواصل.

وشخصية الأميرة (بثينة) المسرحية حينما تتقمص دور الفتى الملقّب بـ (ابن غصين) هي شخصية مرسلة مركّبة، تكتشفها شخصية (حسون) عندما تفـتح قنـاة للحـوار والتواصل بينهما، فيقول (حسون) للأميرة: (كيف تأنثت أخي؟ ما أنثَ الفتى الذكر؟ أما كفاك هذا الصوت الساحر الرنة اللذيذة النبرة حتى جمعت إليه أنوثـة اللفـظ ولـين

---

(1) الدلالة الصوتية دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل، كريم زكي حسام الدين، ص8، باختصار.

(2) نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، روبرت سي هولب، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقيـة – سورية، ط1؛ 1992، ص157؛ وما بعدها.

الكلام؟)"[1]" وهنا تكتشف مهارة الاستماع عند شخصية (حسون) عندما اكتشف نمط الازدواجية من خلال صوت الأميرة؛ لأنّ صوت المرأة يختلف عن صوت الرجل لوجود (مكونات صوتية تميز صوت المرأة عن الرجل تسمى البصمة الصوتية للجنس)"[2]" فمهما حاولت المرأة تقليد الرجل فلن تستطيع؛ إلاّ في بعض الحالات الشاذّة، وهذه تقنية وظّفها أحمد شوقي، لتلطيف جو المسرحية، وليجعل الأحداث الدرامية أكثر مرحـا وإثـارة وفاعلية، وكأنه يعطي إشارة لإصغاء المُستقبِل.

مهارة الإصغاء

بداية ينبغي تقديم مفهوم الإصغاء لغة؛ فالصيغة مشتقة من الفعل صغى الذي: (يدل على الميل...وأصغى إليه، إذا مال بسمعه نحوه)"[3]" فالإصغاء هو الميل من أجل الاستماع، هذا لغة؛ أما اصطلاحا، فالإصغاء هو الذي (يعطي للعملية الصوتية أهميتـها و ايتـها، باعتباره الميل المُرجح للموقف واتخاذ القرار)"[4]" أي أن يكون هناك مرسـل للصـوت، ومستقبِل له في حالة صمت، وهذا من أجل الانتباه والتركيز، حتى يتخـذ القـرار، أو يحسم الموقف، ففي قول الملك (المعتمد) لـ (ابن شاليب) معاتبا: (إلاّ ما مس الشـرف والكرامة)"[5]" يرد عليه (ابن شاليب) بقوله: (أتقتلني أيها الملك من أجل كلمة سبق ـا لساني وأعماني الغضب فلم أز ا ولم أقدر عواقبها)"[6]" فابن شاليب، هو في حالة من الهلع والفزع؛ لأنه مس شرف الملك، وكرامته بسبب وقاحته عندما شتمه في مجلسه.

---

(1) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الثالث، ص92.

(2) السمعيات العربية في الأصوات اللّغوية، سعاد بسناسي، ص88.

(3) معجم مقاييس اللّغة، أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، ج3، ص289.

(4) السمعيات العربية في الأصوات اللّغوية، سعاد بسناسي، ص16.

(5) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص41.

(6) نفسه.

نلاحظ من خلال تركيب (ابن شاليب) في دفاعه عن نفسه أمام الملـك، شـيوع صوت الهمزة"[1]" وتكراره في ست صيغ إرسالية وهي (أتقتلني، أيها، أجل، أعماني، أز ا، أقدر) وصوت الهمزة مخرجه من أقصى الحلق، وكأنّ هذا يدلّ على شدة الخطر الـذي يحدق به، ويعبر عن الذنب الكبير الذي اقترفه في حق الملك؛ فجاء صوت الهمزة للدلالة على الاستفهام؛ وكأنه يستفسر عن مصيره، والنداء للدلالة على طلب الصفح، والعفـو من الملك تفاديا للعقاب؛ فلو لم يكن (ابن شاليب) مستمعا مصغيا، لما أدرك أن الملـك من خلال إرسال خطابه ينوي قتله، وهذا ما يثبت أنّ إرسال الملك بلغ الدلالة المقصودة من خلال إرساله، وهناك مهارة أخرى يستحسن أن يتسم ا المُستقبِل من أجل نجـاح العملية التواصلية، والمتمثّلة في مهارة الإنصات.

مهارة الإنصات

إنّ الإنصات في الفن المسرحي، يعني السكوت (ومؤدى هذا، أنّ المُستقبِل للصوت يتوقّف عن التصويت، عند استقبال الصوت من غيره)"[2]" وهذا يعني أنّ الإنصات، هـو مجرد سكوت عن الكلام من أجل الاستماع للمرسل دون اتخـاذ قـرار أو موقـف، وملامح الإنصات تتجلّى في مواقف عديدة، ومواقع كثيرة من مسرحية "أميرة الأندلس" والمنصت ليس مضطرا للرد، عكس الشخص المصغي، ومثال هذا من المسرحية قول (ابن حيون) للأميرة: (صه أيتها الأميرة فهذا السجان ينظر إلينا وقد يدخل الريبة في نفسه أن

---

(1) إنّ صوت الهمزة: هناك من صنفه ضمن الأصوات المهموسة، وهو صوت شديد احتكـاكي وانفجـاري ينظر، الدراسات الصوتية عند علماء العرب، والدرس الصوتي الحديث، حسام البهنساوي، ص83، وهناك من لم يصنفه لا ضمن ا هورات ولا ضمن المهموسات من الأصوات، ينظر، اسـتخدامات الحـروف العربيـة، معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا، سليمان فياض، دار المريح، المملكة السعودية، ط1998، ص19.

(2) ا مل في المباحث الصوتية، من الآثار العربية، مكي درار، ص141.

يسمع منك هذا الكلام)"[1]" فهنا (ابن حيون) يطلب من الأميرة السكوت؛ حتى لا يفتضح أمرهما، واستعماله صيغة صه في كلامه، دليل على طلب الصمت؛ لأنّ صه فعل أمر يعني أصمت والتزم بالسكوت، وهذا الإجراء يوضح فاعلية الاستماع الجيد للمستقبل.

فاعلية الاستماع

حتى يحقّق الإنسان صلته بمحيطه الخارجي، عليه الاعتماد على صوته بالدرجة الأولى، والمقصود بصلة الوصل، هو التواصل مع بقية البشر، إذن (معنى هذا أنّ أمثل الطرق في التواصل مع الجمهور هي أن يكون مسموعا، لأنّ المستمع يدرك حلاوة الإيقاع أكثر من القارئ، حيث تتهادى إليه أصوات الحروف في ائتلاف أجراسها وتناسق أبعادها بصورة قد لا تنبه دواعي الحس عند القارئ كثيرا لانشغاله بالضوابط والتحديدات التي تفرضها مهارات القراءة)"[2]"هذا يعني أنّ استيعاب المُرسل أقلّ بكثير من استيعاب المستمع المُستقبِل؛ لأنّ المُرسل في هذه الحالة لا يهمه سوى ضبط، وتحديد قواعد القراءة من نبر، وتنغيم، ومراعاة علامات الوقف، وهذا ما نجد له حضورا واضحا في المسرحية؛ أما المُستقبِل القارئ أو المستمع، فلا يجهد نفسه في شيء سوى أنه يستمع ليفهم؛ لأنّ المدركات السمعية تعتبر (أنسب الأشياء إلى فطرة الإنسان، لأنها أسرع انتشارا وأرحب مجالا من بقية مدركات الحس فالإنسان يستطيع أن يستقبل بحاسة السمع من كلّ الجهات، لهذا يعول أصحاب الدعوات غالبا على الكلمة المسموعة لأنها

---

(1) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الخامس، ص138.

(2) قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، مصر، ط1¡ 1996، ص117¡ بتصرف.

أسرع إلى الجمهور)"[1]" وبالتالي، فالإدراك السمعي، هو أنسب وسيلة لنجـاح عمليـة التواصل بخاصة في العمل المسرحي، كما أنّ هناك ظواهر صوتية تثبت مـدى مهـارة الاستماع، ومدى فاعلية الاستقبال والمتمثّلة في الفونيمات فـوق التركيبيـة كـالنبر، والتنغيم، ونجد منه الكثير في مسرحية "أميرة الأندلس".

ترتبط الفونيمات فوق التركيبية بالإيقاع الموسيقي بشكل كبير، فالنبر والتنغـيم، يحققان تكامل وظيفي في إعطاء الإيقاع المناسب لتحقيق جمال فني موسيقي للخطـاب المسرحي، مما يبني المعنى، ويوضح الدلالة المقصودة، و بذا الإجراء الفني في توظيف النبر والتنغيم الصوتي في العمل المسرحي، يحصل الإقناع، والإمتاع عند المُسـتقبِل، ونبـدأ الحديث عن النبر، الذي وظّفه المؤلّف في مسرحية "أميرة الأنـدلس" بشـكل ملفـت للانتباه.

النبر في النص المسرحي

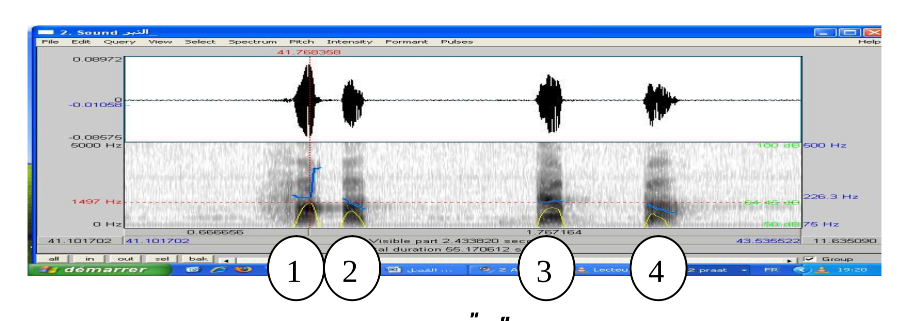
إنّ صيغة النبر، مشتقة من الفعل نبر (النون والباء والراء أصل صحيح يدلّ على رفع وعلو. ونبر الغلام صاح...، وسمي المنبر لأنه مرتفع ويرفع الصوت عليه)"[2]" فالنبر، هـو رفع شدة الصوت، والنبار الذي يكثر من الصياح ليظهر صوته ويبرزه أكثر مما هو عليه، وهذا ما نجده عند بعض شخصيات مسرحية "أميرة الأندلس". أما اصطلاحا، فالنبر هو: (الضغط على مقطع معين من الكلمة، ليصبح أوضح في النطق من غيره لدى السمع مما

(1) قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسة مقارنة، عباس عبد الواحد، ص117، وما بعدها، بتصرف.

(2) معجم مقاييس اللّغة، أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، ج5، ص380.

ينتج عنه تلوين وتغيير في المعنى.)"[1] فالوضوح النطقي، يتطلّب بذل جهد أكبر لإظهـار مقطع دون المقاطع الأخرى أو إظهار صيغة دون صيغ أخرى كما في بعض تراكيـب مسرحية "أميرة الأندلس" حيث يمكن التمثيل للنبر من خلال المسرحية بقول (حسون): (...فَقَد دب...) "[2]" وبعرض هذا التركيب على برنامج (praat) نحصل علـى النتيجـة الآتية:

الرسم الطيفي للتركيب (...فَقَد دب...)



تعقيب

نلاحظ من الرسم الطيفي، أنّ التركيب (...فَقَد دب...) يتكون من أربعة مقاطع، كما هو موضح في الآتي: (ف= ص ع)، (قَد= ص ع ص)، (دب= ص ع ص)، (ب= ص ع) وعند النقر على ذروة المنحنى الأصفر، تظهر لنا قيمة شدة الصوت على جهـة اليمين لكلّ مقطع، ومنها تتحدد المقاطع الأكثر بروزا، ووضوحا، وهي: (فَـ= ص ع) (دب= ص ع ص) حيث بلغت شدة الصوت بحسـب الترتيـب: (64,45 ديسـبل) و(61,75 ديسبل) أما بقية المقاطع، فشدا أقلّ؛ إذن النبر كان في المقطعين: (ص ع، ص ع ص) وهذا يكشف عن شدة الدهشة، والانبهار بالمفاجأة، التي كانـت في انتظـار (حسون) في موقف لم يكن يتوقّعه. فالنبر هو: (إشباع مقطع من المقاطع وذلك بزيـادة

---

(1) المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية، دراسة تحليلية تطبيقية، بسناسي سعاد، مكي درار، ص110.

(2) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الثالث، ص72.

ارتفاعه الموسيقي أو مداه أو شدته)"[1]" والمقصود بزيادة قوة رفع الصوت موسيقيا، هـو الوضوح السمعي، وزيادة مدى الصوت، هو الزيادة في سعة الموجة الصوتية، والزيادة في الشدة، يعني الزيادة في قوة رفع الصوت. وحتى ينجح المُرسل في إيصال صوته ورسالته إلى المُستقبِل، عليه أن يلجأ إلى ظاهرة صوتية أخرى لا تقلّ أهمية عـن النـبر، وهـذه الظاهرة الصوتية متمثّلة في التنغيم.

التنغيم في النص المسرحي

إنّ التنغيم ظاهرة صوتية تصاحب الكلام المنطوق، وقد ورد في مفهوم التنغيم لغة: (النون والغين والميم ليس إلاّ النغمة: جرس الكلام وحسن الصوت بالقراءة وغيرها، وهو النغم، وتنغم الإنسان بالغناء ونحوه)"[2]" فالتنغيم هو اللّحن والغناء، وحسـن الإلقـاء في الكلام، بمعنى إعطاء للتراكيب اللّغوية أصواتا موسيقية معينة، وهذا ما نجده واضـحا في تراكيب مسرحية "أميرة الأندلس". أما اصطلاحا فالتنغيم هو: (تلوين صوتي أساسي في الأداء الكلامي، وله دور هام في مجال الإرسال، ومختلف مواقف الإلقاء)"[3]" ومن خـلال التنغيم تتحدد المعاني، والدلالات الخفية (فكلّ تلوين صوتي يترتب عليه تنويع دلالي)"[4]" وفي مسرحية "أميرة الأندلس" هناك تلوينات تنغيمية مختلفة، ومتنوعة، فالتنغيم (يدلّ على ارتفاع الصوت وانخفاضه في الكلام، ويسمى أيضا موسيقى الكلام، بل هو من الظواهر

---

(1) التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، الطيب البكوش، تونس، ط3؛ 1992، ص80.

(2) معجم مقاييس اللّغة، أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، ج5، ص452.

(3) المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية، دراسة تحليلية تطبيقية، بسناسي سعاد، مكي درار، ص110، باختصار.

(4) ملامح الدلالة الصوتية في المستويات اللّسانية، مكي درار، ص187، باختصار.

الصوتية التي تساعد في تحديد المعنى، لأنّ تغير النغمة قد يتبعه تغير في الدلالة من سـياق لغوي لآخر.)"[1] وهذا ما سنبينه عن طريق التسجيل المخبري في الجدول الآتي.

جدول تنغيمات المسرحية

التنغيم	الرسم الطيفي	الشرح
التنغيم المستوي أوالثابت	(بو عليه طيلسان وبومة في يدها صولجان.)"[2]	من خلال الرسم الطيفي، يتبين ذلك الاستقرار في ذروات الموجات الصوتية المتساوية، وهذا الاستواء يبينه المستقيم الأصـفر، وهـذا الثبات دليل على الإخبار والتقرير. وفي الكثير من الأحيان، يعكس الاستقرار النسبي لأجواء السياسية، والاجتماعية في أحداث مسرحية "أميرة الأندلس".
التنغيم الهابط	(وماذا منعك يا مقلاص؟)"[3]	الرسم الطيفي، يبين تخامد ذروات الاهتزازات الصوتية، من خـلال المستقيم المائل نحو الأسفل، وهذا الهبوط نحوى الأسفل، دليل على الاستفهام، وطلب الاستفسار، والهبوط في غالب الأحيـان، يعـني النهاية المأساوية، التي وصل إليها ملك إشبيلية.
التنغيم الصاعد	(وما أعظم سروري بلقائك.)"[4]	الرسم الطيفي، يبين تزايد في درجة الاهتزازات الصوتية، من خلال المستقيم المائل نحو الأعلى، وهذا الصعود نحوى الأعلى، دليل علـى الاندهاش، والانبهار في الأمر، أو التعجب، وعلى العموم هو دليـل على تفاقم الأوضاع والانفعال الشديد، الذي تعرض له كلّ مـن الملك وابنته الأميرة، وإضافة إلى النبر والتنغيم، هناك ظاهرة الوقف، التي تساهم في خدمة المعنى، وكشف الدلالة.

(1) التنغيم ودلالته في العربية ، يوسف عبد الله الجوارنة، اتحاد كتاب العـرب، www.shamela.ws، ص3؛ وينظر، التنغيم صوت ودلالة، سعاد بسناسي، مجلّة القلم، جامعة وهران – السانية، ع3؛ 2006؛ 37.

(2) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الرابع، ص108.

(3) نفسه، ص113، باختصار.

(4) نفسه، الفصل الخامس، ص130، باختصار.

الوقف في النص المسرحي

إنّ الوقف الذي تعددت مواضعه في نص مسرحية "أميرة الأندلس" يعني (الكـف والسكون، ومنه دلالة توقّف الصوت، بمعنى انقطاعه أي سكتة عن الكلام يؤخذ معهـا نفس ومد ا في الحديث العادي قدر ما يستغرقه النفَس الواحد، وعلى مستوى أعضـاء النطق لإنتاج الكلام من جديد كما يأتي الوقف لتنسيق التتابع الصوتي ويوظّف لخدمـة المعنى بوجوه مختلفة)"[1]" معنى هذا، أنّ وجود الوقف أثناء التواصل اللّغوي ضروري جدا لاستئناف الكلام، وخدمة المعنى، وهو أنواع عديدة، وما ورد منها في المسرحية هـو: الوقف التام، والمعلّق، والفني.

الوقف التام

لا يكون الوقف تاما إلاّ عند تمام المعنى؛ لأنه (يأتي في اية الجملة في النثر العادي، وعند آخر البيت في الشعر) "[2]" والمثال في قول الملك (المعتمد): (من الصمت كـلام.)"[3]" إذن، هنا يكون الملك قد انتهى من الكلام ليلتزم بالصمت بدليل النقطة الواردة آخـر التركيب، وتدلّ هذه النقطة على كلام مسكوت عنه، قد يفهم عند الوقف التام؛ حيث يمكن التعرف على الوقف التام من خلال السماع؛ أما التسجيل المخبري للتركيب: (من الصمت كلام.) فيوضحه بشكل جلي أكثر.

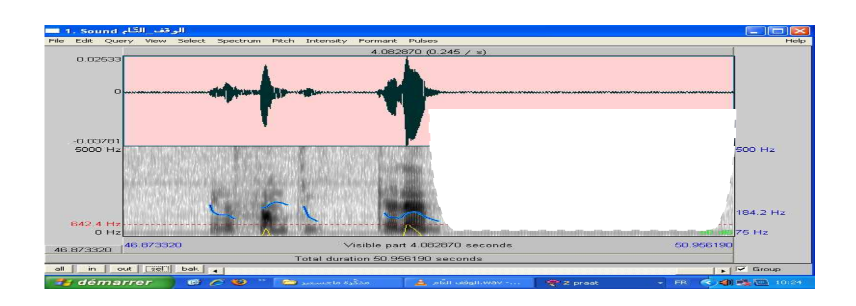
---

(1) العربية وعلم اللّغة الحديث، محمد محمد داود، دار الغريـب، القـاهرة- مصـر، ط2001¡ ص135¡ 136¡ بتصرف.

(2) نفسه، ص135¡ 136.

(3) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الخامس، ص151.

الرسم الطيفي



تعقيب

نلاحظ وجود شريط أبيض بعد آخر حزمة صوتية من التركيب (مـن الصـمت كلام.) ودليل هذا، هو عدم وجود صوت، وهناك سكوت وصمت عن الكلام، كمـا هو موضح في الرسم الطيفي بواسطة المحدد؛ أما الوقف المعلّق، فهو يختلف عن الوقـف التام كما هو مبين في الآتي.

الوقف المعلّق

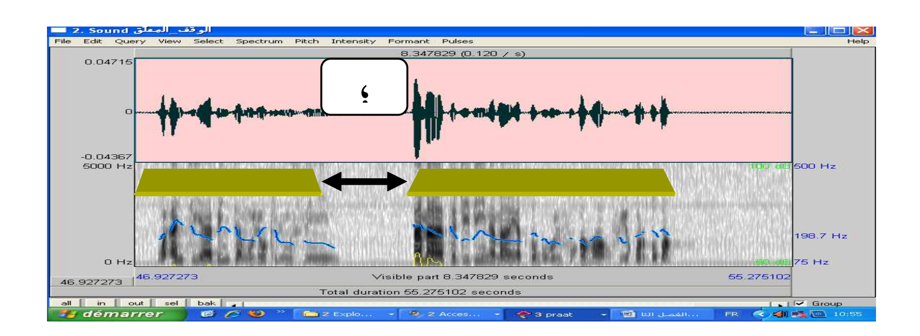
الوقف المعلّق هو أشبه (بالسكتة اللطيفة، إلاّ أنه يختلس نفسا قصيرا، مع نبر الكلمة التي بعد الوقف لإعطائها بروزا صوتيا لصالح المعنى ويحتاج إلى مهارة في أدائه كي يتحقّق الهدف منه، وضابطه في علامات الترقيم الفاصلة المنقوطة [؛])"[1] والمثال كما جاء في قول القاضي: (وأنت يا بنت ملوك المسلمين؛ أما تجدين ما يطلبه الفقهاء في قرطبة)"[2] في هذا المثال يتحقّق الوقف المعلّق بعد صيغة (المسلمين) ثمّ يستأنف المُرسل الكلام من جديد مع نبر ما بعد الفاصلة المنقوطة، وهذا ما سنوضحه بواسطة التسجيل المخبري للتركيـب" (وأنت يا بنت ملوك المسلمين؛ أما تجدين ما يطلبه الفقهاء في قرطبة) كالآتي:

---

(1) العربية وعلم اللّغة الحديث، محمد محمد داود، ص136، بتصرف.

(2) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص22.

الرسم الطيفي



تعقيب

إنّ الشريط الأبيض الذي بين الحزم الصوتية السوداء، هو الذي يمثّل السكوت عن الكلام لفترة زمنية قصيرة؛ حيث قدر زمن هذا الوقف المعلّق بـ: (0,99 ثا) وهذا بعد أخذ عدة محاولات تسجيلية مخبريا للتركيب: (وأنت يا بنت ملوك المسلمين؛ أما تجدين ما يطلبه الفقهاء في قرطبة) والصيغة التي وردت بعد الفاصلة المنقوطة، نجد حزمها الصوتية أكثر سوادا، وهذا يعني أنّ الاهتزاز كبير مما يدلّ على النبر. وما هذا إلاّ تأكيد على أهمية الموقف، وهذا ما تعكسه نتيجة التسجيل المخبري في الرسم الطيفي، وهناك وقف من نوع آخر يتمثّل في الوقف الفني.

الوقف الفني

إنّ الوقف الفني يهدف إلى (إثارة السامع ولفت انتباهه، والتشويق، ونحو ذلك، ويحتاج إلى مهارة. ويصاحب هذا الوقف النبر والتنغيم، وتوظيفه لرعاية المعنى) "[1]" والمثال كما جاء في قول (ابن حيون): (هذا. قد لمسته بيدك، هذا قد سمعت رنينه بأذنِك، هذا يا أخي هو الذهب مفْتاح الأبوابِ كلها إلاّ أبواب الجنة.)"[2]" ففي الصيغة الأولى: (هذا.) هناك إخبار، وتقرير، وإشارة إلى شيء موجود، وهذا يستوجب نغمة صوتية مستوية

(1) العربية وعلم اللّغة الحديث، محمد محمد داود، ص137؛ بتصرّف.

(2) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الخامس، ص139؛ 140.

مناسبة لغرض الإخبار؛ أما التركيب (قد لمسته بيدك، هذا قد سمعت رنينه بأُذنِك) فنغمة الصوت مرتفعة صاعدة لتبيين قيمة الملموس المتمثّل في الذهب النفيس، وبعـدها يعـود الكلام إلى الاستقرار على نغمة مستوية بقوله: (هذا يا أخي هو الذهب مفْتاح الأبوابِ كلها إلاّ أبواب الجنة.) وهو إشارة على نهاية الإخبار بهذا الشيء الملموس، ونلاحظ أنّ المؤلف يصف بشكل جيد ودقيق مشاهد مسرحية "أميرة الأندلس" ليجعـل المُسـتقبِل يستحضر المعنى بكلّ سهولة، وهذا ما نوضحه في الآتي.

استحضار المعنى لدى المُستقبِل

إنّ الوصف الدقيق، الذي اعتمده أحمد شوقي في أحداث مسرحية "أميرة الأندلس" يعتبر كاشفا جيدا عن أي غموض، أو لبس يعتري موقفا ما، وموضحا ومحددا للدلالـة المقصودة، التي يكتشفها المُستقبِل من خلال علامات أو إشارات دالّة، وها هو الملـك (المعتمد) يصف حاله، ويرثي وضعيته قائلا:

(فيما مضى كنت بالأعياد مسرورا فساءك العيد بأغمات مأسورا

ترى بناتـك في الأطمار جائعة يغزلن للناس ما يملكن قطميرا)"[1]"

فهنا الملك (المعتمد) يصف، بشكل دقيق وضعيته المزرية في المنفى مـن خـلال أبياتـه الشعرية، ويبين كيف تبدل عليه الأمر، وتغير وضعه، عندما قارن حياته بين عز القصور بإشبيلية، وذلّ الدور في سجنه بأغمات، وبخاصة عندما حلّ عليه العيد، وهذا الموقـف الحزين، والمؤثّر، قد استغلّه المؤلف ليخدم فنية الدراما لمسرحية "أميرة الأنـدلس" فهنـا يتعامل مع (المعنى أكثر من تعامله مع الموضوع)"[2]" وهذا من ملامح ذكاء أحمد شوقي في

---

(1) ديوان المعتمد بن عباد ملك اشبيلية، تح: أحمد أحمد بدوي، حامد عبد المجيد، ص28، وينظـر، مسـرحية أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الخامس، ص141.

(2) شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، حبيب مونسي، ص139، باختصار.

الكتابة الفنية الراقية، ومهارة تسنين الرسالة التواصلية لخدمة الدراما التراجيدية للمسرحية. وبما أنّ أحمد شوقي شاعر أكثر مما هو ناثر، فقد صبغ مسرحيته "أميرة الأندلس" بإيقاعات صوتية موسيقية متميزة، تشد القارئ إليها، وتطرب الأذن التي تسمعها، وأهم هذه الإيقاعات الموسيقية، ظاهرة التكرار الصوتي، أو ما يسمى عند البلاغيين بالسجع"[1]" وهو من الألوان البديعية.

ظاهرة التكرار الصوتي في المسرحية

إنّ التكرار ظاهرة صوتية مهمة في بناء النص النثري، وتشكيل المعنى، مما يساهم في إضفاء جمالية فنية للمسرحية، والتكرار لغة من الفعل كرر: (وكرر الشيء وكركره: أعاده مرة بعد أخرى. والكرة: المرة،...ويقال كررت عليه الحديث وكركرته إذا رددته عليه)"[2]" فكرر، بمعنى أعاد الشيء عدة مرات، فالتكرار الصوتي هو (أمر لازم في لغة البشر، فإنّ المعاني أوسع مدى من الألفاظ، وهذا ما يستدعي إعادة الألفاظ على أوجه مختلفة من الهيئات أو الدلالات المجازية والرمزية لاستيفاء المعاني)"[3]" وقد وردت ظاهرة التكرار كثيرا في مسرحية "أميرة الأندلس" والمثال في قول (ابن حيون): (...حلوة الدلال بارعة الجمال كأنّ حديثها السحر الحلال)"[4]" في هذا القول توجد ظاهرة التكرار الصوتي، والتي يمكننا أن نعبر عنها، ونوضحها أكثر في الرسم الطيفي الآتي:

---

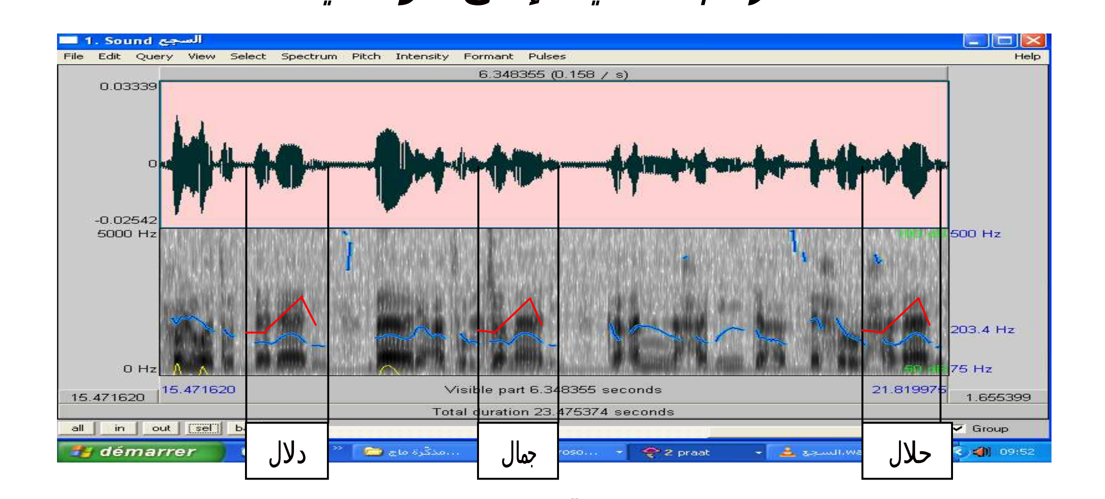
(1) السجع هو تواطؤ الفاصلتين من النثر على حرف واحد، وهذا معنى قول السكاكي: الإسجاع في النثر كالقوافي في الشعر، والسجع هو النثر الذي يحدث فيه نوع من الإيقاع بعينه، يميزه عن النثر المرسل العادي، ينظر الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، دط، دت، ص402، وينظر، ملامح الدلالة الصوتية في المستويات اللّسانية، مكي درار، ص165؛ 166.

(2) لسان العرب، ابن منظور، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، ص3851، باختصار.

(3) التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد، عالم الكتب، مصر، ط2؛ 1986، ص7.

(4) مسرحية أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الثاني، ص57، باختصار.

الرسم الطيفي للإيقاع الموسيقي



تعقيب

نلاحظ أنّ المقاطع الصوتية التي تكررت، شكّلت رسومات طيفية متساوية الحـزم الصوتية بين السواد والبياض، عند التسجيل المخبري، وهذا التساوي تثبته النتائج المحصل عليها؛ حيث بلغ متوسط المدة الزمنية لنطق كلّ صيغة تقريبا (0،60 ثا) وهذا ما يعطي التراكيب إيقاع موسيقيا تستحسنه أذن السامع عند استقباله هذه التسـجيلا الصـوتية المنسجمة (في تناغمها وتوافقها بين الحركات والسكنات)"[1] وهذا ما يشكّل الانتظـام الذي يصنعه الصوت، واللّغة العربية في حد ذا ا لها طابع إيقاعي، وهو يعتبر (سمة مـن سمات الأداء الكلامي لمتكلّم العربية ويمكن أن يمارسه على مستوى الألفـاظ المفـردة والعبارات المركبة)"[2] وهذا ما تظهره نتيجة التسجيل الصوتي، الذي يبين قيمة الصـوت في إنتاج الإيقاع الموسيقي.

---

(1) ينظر، البديع في شعر شوقي، منير سلطان، مط: سـامي، الإسـكندرية – مصـر، ط2؛ 1992، ص22؛ بتصرف، واختصار، وينظر، التكرارات الصوتية في لغة الشعر، محمد عبد القاسمي، عالم الكتاب الحديث، ط1؛ 2010، ص9.

(2) الدلالة الصوتية دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل، كريم زكـي حسـام الـدين، ص154؛ باختصار.

قيمة الصوت في المسرحية

يؤدي الصوت دورا كبيرا وفعالا في حياة الإنسان؛ لأنه الوسيلة الأساسية، الّتي يتم بها التواصل بين طرفين، فبواسطته يعبر المرء عما يجول في خاطره، ويصف ما يدور حوله من أحداث، اجتماعية، وسياسية، وإيديولوجية، وغيرها لما له من قيمة إجرائية وعملية وظيفية، تتحقّق بين المُرسل والمُستقبِل، وبخاصة إذا تعلّق الأمر بالخطاب الدرامي الفني المسرحي. ومنه سنحاول من خلال العنوان اللاحق، أن نتحدث عن ظاهرة التوازي الصوتي، أو ما نسميه بالتوافق الصوتي، وقد شاعت هذه الظاهرة في مسرحية "أميرة الأندلس".

التوازي الصوتي في النص المسرحي

إنّ المقصود بالتوازي هو (انتماء تركيبين إلى قالب واحد، وأن توازي كلّ صيغة في الأول صيغة في الثاني من حيث النوع الكلامي)"[1]" والإيقاع الموسيقي، والمراد من هذا القول هو تحقيق الانسجام الصوتي، ومثال ذلك من مسرحية "أميرة الأندلس" قول بثينة: (...أراك أخذت سيفك ونسيت درعك)"[2]" ويراد بهذا الميل إلى الانسجام بين الصوائت، فصيغة (أَخذْت) توازيها صيغة (نسيت) وصيغة (سيفُك) توازيها صيغة درعك؛ لأنّ هذه الظاهرة تندرج ضمن مماثلة الصائت للصائت تسهيلا لعملية النطق، وإنتاج إيقاع موسيقي في أذن السامع.

وقد يأتي (الصوت خفيا تماما إذا كان الوزن غير مرتبط بصوت معين)"[3]" ومعنى هذا، هو التساوي والتكافؤ في عدد المقاطع، ففي قول أبي القاسم: (...رأت ملكا كبيرا

---

(1) ينظر، معجم المصطلحات الألسنية، فرنسي – إنكليزي – عربي، مبارك مبارك، ص95، بتصرف.

(2) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الفصل الثالث، ص118، باختصار.

(3) لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، أحمد مداس، ص225.

وشبابا نضيرا وفضلا وأدبا غزيرا...)"[1]" أي: ملْكًا/فَضلاً، نضيرا/غَزيرا، وهكذا حتى تتشكّل (وحدة نغمية متساوية وزنا، لها مكانتها الموسيقية الأساسية في البناء الإيقاعي)"[2]" فهذه الخصائص الصوتية يكتشفها القارئ أو السامع للنص المسرحي؛ لأنّ الصوت المسموع والمكتوب بطريقة فنية راقية، يلعب دورا بالغ الأهمية في التأثير على المُستقبِل، وأحمد شوقي لم يتوقّف عند هذا الحد، بل قد وظّف العديد من الأمور الصوتية في مسرحيته "أميرة الأندلس" وهذا ما يكتشفه المُستقبِل إما قراءة، أو استماعا، ومن بين هذه الخصائص الصوتية ظاهرة الانسجام الصوتي، وهذا ما نوضحه في الآتي.

الانسجام الصوتي في بناء النص المسرحي

إنّ الانسجام هو ضرب من ضروب ألوان البديع، الذي يجعل الكلام حسنا وأنيقا ورفيعا (عذب الألفاظ، سهل التركيب؛ حسن السبك، خاليا من التكلّف والعقادة؛ يكاد يسيل من رقّته؛ وينحدر انحدار الماء في انسجامه، لا يتكلّف فيه بشيء)"[3]" وكأنه العزف الهادئ الجميل الذي تستريح له الروح، وتطرب له النفس عند سماعه، ومثال ذلك في المسرحية، قول (الملاّح) للملك: (مولاي. إنّ الرعية يهفون، وإنّ الملوك يعفون، وزورقي إنما اندفع بقوة التيار القاهر فوافق مرور مركبك المحروس فكان ما كان مما أعتذر إلى الملك منه.)"[4]" فهنا (الملاّح) كان ذكيا فطنا في الوصول إلى صفح الملك ومسامحته له، وذلك بتعظيمه وتبجيله بلفظة مولاي؛ ثمّ ذكر شهامة الملوك في مراعاة أحوال رعيتهم،

---

(1) مسرحية أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الفصل الثاني، ص59، باختصار.

(2) لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، أحمد مداس، ص225، باختصار.

(3) أنوار الربيع في أنواع البديع، السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني، تح: شاكر هادي شكر، مـط: النعمان، كربلاء – العراق، ط1؛ 1969، ج4، ص5.

(4) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص50؛ 51.

وهذا لزيادة رفع قدر الملك وجلاله؛ وفي الأخير طلب منه الاعتذار، وهو على يقين تام من نجاح تأثير رسالته اللّغوية على الملك، وإقناعه له بجودة تأليفه، وحسن صياغته، ودقّة معانيه الموحية، وهذا دليل على انسجام تراكيبه اللّغوية، وحسن توزيعه الصوتي لإرساله.

التوزيع الصوتي في النص المسرحي

إن هذا الإجراء المتمثّل في التوزيع الصوتي، هو أول ما ينتبه له المُستقبِل، كونه يترك أثرا وانطباعا في نفسيته، والمقصود بالتوزيع الصوتي هو (أن يوزع المتكلّم حرفا من حروف الهجاء في كلّ لفظة من كلامه نظما كان أو نثرا، بشرط عدم التكلّف)"[1]" وهذا ما يجعل للخطاب وزنا وقيمة فنية لدى المُستقبِل، والمثال في قول (العبادية) أم الملك: (...ولكنها خطّة أولها لؤم وآخرها شؤم؛ فإنّ الملك أكرم وأعظم من أن يغدر ضيفه أو يخون جاره أو أن يحفر الحفرة لمن أقال عثرته.)"[2]" نلاحظ أن الصيغ التي استعملت في هذا القول: لؤم/ شؤم، أكرم/ أعظم، ضيفه/ جاره/ عثرته، قد وزعت فيها الأصوات بشكل منتظم ملفت للانتباه، ومن ناحية أنها تصنع بعض الجمالية الفنية الصوتية من خلال إيقاعها الموحي، لهذا القول عند قراءته أو سماعه، وهذا ما يعطي للكلام جمالا وأناقة، وبخاصة إذا كان المُرسل سيستهل به القول.

حسن الابتداء وبراعة الاستهلال

إنّ أول ما يشد انتباه المُستقبِل إلى المُرسل، هو براعة المُرسل في حسن ابتداء كلامه، وجزالته أثناء القول والتعبير، والمقصود بحسن الابتداء وبراعة الاستهلال، هو (أن يتأنق

---

(1) أنوار الربيع في أنواع البديع، السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني، ج6، ص188، وينظر، الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية نحو كتابة التاريخ جديد للبلاغة والشعر، محمد العمري، إفريقيا شرق، المغرب، ط2001، ص127، وما بعدها.

(2) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الرابع، ص109، باختصار.

المتكلّم في أول كلامه، ويأتي بأعذب الألفاظ، وأجزلها وأرقّها وأسلسها وأحسنها نظما وسبكا، وأصحها مبنى، وأوضحها معنى)"[1]" وهذا، حتى يبلغ المُرسل غايتـه المنشـودة، بتبليغ وتوصيل رسالته بشكل مقنع، ومؤثّر في المُستقبِل، ويتضح هذا أكثر من خـلال قول الملك: (...أنا كما تراني صيد في قيد، وأسد في صفد، وحي في قبر، ودنيا في شبر إنها لهبة مشكورة وإن كانت والحرمان سواء)"[2]" فرسالة الملك هذه، تبين مدى معانـاة الملك في منفاه، والحالة السيئة التي وصل إليها وضعه، وهذا ما تبينه دقّة تعبيره، ووصفه لحالته النفسية والاجتماعية المزرية. وهناك سمة جمالية عند أحمـد شـوقي شـاعت في مسرحيته "أميرة الأندلس" تمثّلت في اختلاف مباني التراكيب اللّغوية، واتفاق معانيهـا، وهذا ما نوضحه كالآتي.

افتراق المباني واتفاق المعاني

لقد شاعت هذه السمة الجمالية المتمثّلة في افتراق المباني، واتفاق المعاني على النص الدرامي للمسرحية كإجراء تطبيقي يخدم فنية المسرحية؛ وكأنّ أحمـد شـوقي يقـول للمستقبِل: أقدم لك أحداث المسرحية في صيغ وتراكيب متعددة ومختلفة؛ إلاّ أنّ الهدف الذي تسعى إليه الرسالة هو واحد، والمثال في قول أحمد شوقي: (...فكان لها في الغرب هدة وكان عليها في الشرق ضجة)"[3]" رغم اختلاف التراكيب والصـيغ؛ إلاّ أنّ المعـنى واحد، والذي يدلّ على ما لحق بالأندلس من ضرر لعظمة النكبة، والخسارة الفادحـة، بسبب سوء تصرف حكّمها، وفي قوله أيضا: (لا تكاد الشمس تطلع إلاّ علـى ملـك

(1) أنوار الربيع في أنواع البديع، السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني، ج1، ص34.

(2) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الخامس، ص154، باختصار.

(3) نفسه، ص5.

مخلوع ولا تغرب إلاّ على ملك مقتول)"[1]" فالتركيب الأول: (لا تكاد الشمس تطلع إلاّ على ملك مخلوع) والتركيب الثاني: (ولا تغرب إلاّ على ملك مقتول) لهمـا الدلالـة نفسها، والتي تدلّ على الزوال، والنهاية المأساوية، والحتمية لكلّ ملك يصل إلى سـدة الحكم والسلطة في بلاد الأندلس بخاصة عهد ملوك الطوائف.

ويعتبر هذا الملمح الصوتي والدلالي المتمثّل في (افتراق المباني، واتفاق المعاني) الذي شاع استعماله في المسرحية، استثمارا لأدوات التعبير الفني الدرامي عند أحمد شـوقي، كما نستشف من أساليب تعبيره، نوعا من الهروب في مواجهة واقعه السياسي الـراهن، والانصراف عنه للاختباء تحت ستار الماضي وأمجاده، ليستلهم من التاريخ ما يخاطب به الإنسان المعاصر، حتى يستفيد من أخطاء الماضي ويتعظ، ويفتح مجالات التأويل أمـام أجيال جديدة متتابعة من القراء والسامعين.

الدلالة الخفية لأحداث المسرحية

إنّ الدلالة التي يمكن أن يتوصل إليها المُستقبِل للمسرحية، تتوقّف على مدى قدرته الفكرية، ومدى وعيه وتأويله لأحداث المسرحية؛ لأنّ المُستقبِل في كلّ الأحوال، هـو (من ينشأ له الخطاب ومن أجله، وهو مشارك في إنتاج الخطاب مشاركة فعالة، وإن لم تكن مباشرة)"[2]" فأحمد شوقي، حاول من خلال إبداعه الفني في "أميرة الأنـدلس" أن يسقط ما حدث في الماضي على واقعه الراهن، والأمر المشترك بينـه وبـين شخصـية المعتمد، هو النفي، فكلاهما واجه المصير نفسه، المعتمد نفي إلى المغرب، وأحمد شـوقي بك نفي إلى إسبانيا، التي كانت الأندلس في زمن مضى؛ حيث كان ذكيا في توظيـف

(1) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، ص6.

(2) في اللّسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي، ص142.

المادة التاريخية من خلال صياغة خطاب درامي يوجه للمستقبِل في سياق تاريخي، واجتماعي، وسياسي إيديولوجي. وفضلا عن الوقائع التاريخية والسياسية الكبرى، فإن قصة "أميرة الأندلس" مليئة بالأحداث الدرامية الإنسانية المؤثّرة، التي تتجاوز المعالجة الدرامية خصوصية الزمان، والمكان لتخاطب المُستقبِل المعاصر وقضاياه الراهنه، فقد كان لأحمد شوقي رؤية بعيدة، وبصيرة نافذة، حول ما سيحصل في العالم العربي والإسلامي، نظرا للمعطيات التي عايشها في زمانه.

ومن جانب آخر، فإن أحمد شوقي، لم يهمل المعالجة الدقيقة الفكرية، والمعرفية والفنية، والدرامية، معالجة متعمقة ذات قيمة وأهمية، تقتضي استيعاب شروطها التاريخية في الزمان، والمكان، والمحيط الاجتماعي، وبخاصة عندما يعرض أحداث المسرحية كشريط فيلم مسجل، مركزا (على عمليات الاستثارة العاطفية)"[1]" وهذا أول ما يتنبه له المُستقبِل كون المسرحية قصة واقعية، أدخل عليها المؤلّف إضافات، وتعديلات زادت من قيمتها الأدبية، وهذا بغية تحقيق ذائقة فنية، يسعى المؤلّف إلى شحذها، والارتقاء بها لمخاطبة المُستقبِل في صورة لائقة راقية، ونلمس هذا بالتحديد في الجانب الفني التأليفي للمسرحية، وبخاصة لمّا تتعدد الأغراض الإنشائية في المسرحية.

الدلالة الاستفهامية في نص المسرحية

إنّ الاستفهام يدلّ على معناه، وهو طلب الفهم والاستفسار؛ حيث يرتبط (بواقع استعمال اللّغة، لذلك فهو غني بالقيم التداولية"[2]" من اهتمام المخاطب، وتحقيقه في

---

(1) شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، حبيب مونسي، ص145، باختصار.

(2) التداولية تدرس الظواهر اللّغوية في مجال الاستعمال؛ ومشاريع معرفية متعددة في دراسة ظاهرة التواصل اللّغوي وتفسيره. وعليه فإنّ الحديث عن التداولية وعن شبكتها المفاهمية يقتضي الإشارة إلى العلاقات القائمة بينها وبين الحقول المختلفة؛ لأنها تشي بانتمائها إلى حقول مفاهمية تضم مستويات متداخلة، كالبنية اللّغوية،

الذهن)"[1]" وقد جاء الاستفهام في المسرحية (كآلية لغوية توجه المُستقبِل) "[2]" للدلالة على أغراض مختلفة: كالاستفهام للنفي، وللتكثير، وللتعجب، وللإنكار، وهذا ما نبدأ به.

الاستفهام للإنكار

تحمل عبارة الاستفهام الإنكاري عادة (قضية حجاجية تدعو السامع إلى إعمـال فكرة فيها، والوقوف على أوجه الاستدلال التي تتضـمنها...)"[3]" وقـد ورد هـذا في المسرحية، مثل قول (بثينة): (أتعد الثلاثةَ الأيام دهرا يا جـوهر؟)"[4]" فهنـا (بثينـة) في تساؤلها تنكر طول مدة غيا ا؛ حيث لا تقدر بأكثر من ثلاثة أيام فقط، وهذا دلالة على إثبات وجودها وحضورها بقوة في مواقف عديدة من المشاهد المـؤثّرة كو ـا بطلـة المسرحية. وهناك نوع آخر من الاستفهام، وهو الاستفهام للنفي الآتي حديثه.

الاستفهام للنفي

إنّ الاستفهام للنفي يجعل السامع (مدفوعا من المتكلّم إلى أن يعرض عـددا مـن الاحتمالات الممكنة للإجابة)"[5]" لعلّه ذا الإجراء يصل إلى الجواب المقنع، والمثال في قول (أبو الحسن): (أتشفق على الدار أن يكسد سوقها في غدٍ؟ أم تشفق علـى نفسـك أن

وقواعد التخاطب... ينظر، التداولية عند علماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة "الأفعال الكلامية" في التـراث اللّساني العربي، مسعود صحراوي، دار الطليعة، بيروت – لبنان، ط1؛ 2005، ص16، بتصرف، واختصار.

(1) في اللّسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي، ص164.

(2) ينظر، استراتيجيات الخطاب – مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهيري، دار الكتاب الجديـد المتحدة، بيروت – لبنان، ط1؛ 2004، ص352، بتصرف.

(3) نفسه، ص166.

(4) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص12، باختصار.

(5) في اللّسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي، ص167.

يكون سمسار غيرك؟...)"[1]" فالمعنى من قول (أبي الحسن) هو: لا تشفق على الدار فلان يكسد سوقها غدا، ولا تشفق على نفسك فلن يأتي سمسار غيرك يشتريها. وهناك نوع آخر من الاستفهام، يسمى بـ الاستفهام للتكثير.

الاستفهام للتكثير

يكون الاستفهام للتكثير من أجل أن (يحصل السامع معنى التكثير، وهو أفضل من إيراد ذلك بعبارة إخبارية، كما يقوم به السامع من طلبها وإعمال الفكر في تحصيلها)"[2]" ويتضح القول من خلال المثال الآتي: يقول الملك لأحد خدمه: (وماذا هيأت لهم من نقْل وطعام؟)"[3]" أي على الخادم أن ينتبه لعدد الضيوف الكثير، وذلك من خلال ضمير الغائب (هم) الذي يدلّ على جماعة من الذكور، وعليه أن يعد لهم طعاما وفيرا حتى لا يقع الحرج. وهناك استفهام لإحداث التعجب، كما هو موضح في العنصر الآتي.

الاستفهام للتعجب

يكون الاستفهام للتعجب (لإحداث الحيرة لدى السامع)"[4]" واستفزازه لربط علاقة تواصلية مستمرة بين الإرسال والاستقبال، والمثال، قول (بثينة): (أعرفت الآن مكانك؟)"[5]" وهي توجه قولها هذا، إلى (مقلاص) خادم القصر، ومهرج أبيها الملك، فمقلاص قد حقّر من شأنه نظرا لمكانته الوضيعة، وأعماله المحصورة في خدمة الملك وأسرته. وهناك أغراض إنشائية أخرى في المسرحية تمثّلت في: الأمر، والنداء، والنهي...

---

(1) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص12، باختصار.

(2) في اللّسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي، ص168¡ بتصرف.

(3) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص32، باختصار.

(4) في اللّسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي، ص170¡ باختصار.

(5) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص11، باختصار.

أسلوب الأمر في المسرحية

يتمثّل الأمر في (طلب حصول الفعل استعلاء وإلزاما، وينبغي أن يكون المتكلّم في وضع يخول له الأمر ويتصف بما يجعله أمرا)"[1]" وهذا لا يمنع استعمال الإشارة والإيماء لتعزيز الطلب، وتقوية الموقف أكثر، والمثال في قول الملك: (انقلوا أيها النبلاء إلى الملك ألفونس ما سمعتم، وصفوا له ما رأيتم...)"[2]" في هذا المثال يتبين أنّ أمر الملك كان صارما ومؤكّدا؛ لأنّ فعل الأمر تكرر مرتين في: (انقلوا، وصفوا).

أسلوب النهي في المسرحية

إنّ النهي هو أن نقول: لا تفعل كذا، وتكون صيغته دائما المضارع مع لا الناهية، وقد جاء النهي في مواضع مختلفة من مسرحية "أميرة الأندلس" والمثال كما في قول (الرميكية): (لا تيأس من رحمة الله أيها الملك وانتظر فرجا يأتي به من فضله وكرمه)"[3]" فمن خلال نهيها هذا، تحاول الرميكية تخفيف ومواساة الملك في مصابهما الكبير، الذي ألمّ بهما. ومن غرض النهي ننتقل إلى غرض النداء.

أسلوب النداء في المسرحية

إنّ النداء يعد (توجيها يحفّز المُستقيل لردة فعل تجاه المُرسل)"[4]" والنداء في مسرحية "أميرة الأندلس" خرج إلى أشكال تعبيرية مختلفة، كخروجه من معناه الحقيقي، والمتمثّل

---

(1) في اللّسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي، ص170؛ باختصار.

(2) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الأول، ص46، باختصار.

(3) نفسه، الفصل الخامس، ص143، باختصار.

(4) ينظر، استراتيجيات الخطاب – مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهيري، ص360، بتصرف، وينظر، من وظائف الصوت اللّغوي محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي، أحمد كشك، دار الغريب، القاهرة – مصر، ط1؛ 2006، ص98، بتصرف.

في النداء أو المناداة، إلى معانٍ إنشائية أخرى، كالنهي والدعاء، ففي النهي يقول الملك، بعد اقتحام جموع المغاربة قصره مخاطبا أحد الشباب: (تدعوني يا شاب للفرار. هيهات هيهات. الأسد لا يهرب ولا يخاف الموت.)"[1]" فالملك ينادي الشاب نداء النـهي مـن الفرار، ويبين له أنّ الفرار ليس من الشهامة، وأنه يسقط من المروءة. أما في الدعاء فيقول الملك: (الجوز اللّوز يا رب الفوز.)"[2]" هنا الملك ينادي، ويناجي ربه بالفوز والفـلاح، وهو متيقّن أنّ الله، هو القادر على حفظ عزه وملكه، وكلّ ما دونه قاصر.

---

(1) أميرة الأندلس، أحمد شوقي، الفصل الرابع، ص117، باختصار.

(2) نفسه، الفصل الأول، ص34.

تناولت في موضوع بحثي هذا، إشكالية التواصل اللّغوي بين الإرسال والاستقبال، من خلال مسرحية عنوا ا "أميرة الأندلس" لمؤلّفها أحمد شوقي، التي اسـتنبطت منـها مميزات تراكيبها الصوتية، والتي كان التعامل معها مباشرا بدراسة نصوصها، ومعالجـة بعض النماذج عن طريق تسجيلها صوتيا عدة مرات، وإدخالها في برنامج (praat) وهذا ما سهل استخراج خصائص الأصوات من خلال القياسات الفيزيائية؛ لأنّ الأصـوات المنطوقة لها دلالات غير دلالات الأصوات المكتوبة، فكانت النتائج الآتية:

- إنّ لغة المؤلّف هي لغة عربية فصيحة بعيدة عن الغموض والغرابة، وهذا راجع لنفسيته المترفّعة والفخورة، ونزعته القومية بانحيازه للعرق العربي، ويظهر هذا جليا في شخصـية الملك (المعتمد) وأيضا نزعته الدينية نحو الإسلام.

- كان لمسرحية "أميرة الأندلس" دور متميز في إظهار نقاط ضعف المسلمين العرب في عهد ملوك الطوائف، نظرا لتشتت أفكارهم وتفرق جماعا م، واخـتلاف مذاهبـهم ومشار م، وخروج هذا الاختلاف إلى الخلاف بينهم، مما جعل العدو الصليبي يتشـجع في التواصل السلبي مع الممالك الأندلسية العربية المسلمة، ثمّ التطاول والتسلّط عليها.

- اكتشفنا بعض المميزات والخصائص الإرساليات في مسرحية "أميرة الأندلس" والـتي تمثّلت في مهارات الإرسال، وقدراته، وموجهاته عند أحمد شـوقي، وهـذا لتـأثير في المُستقبِل بإقناعه وإمتاعه علميا، ومعرفيا، وفنيا، وذلك باعتماد شوقي علـى توظيـف التاريخ والاعتبار منه، وإفادة المُستقبِل القارئ من أخطاء الماضي.

- نستنتج من خلال دراسة مسرحية "أميرة الأندلس" أنّ المؤلـف اعتمـد في تـأليف مسرحيته على تقنيات تميز لغته الشعرية، وتبرز جمالياتها الفنية، مثـل ظـاهرة التكـرار

الصوتي التي كانت الغاية منها التأكيد على أهمية موضوع الرسـالة المسـرحية، والـتي ظهرت بشكل واضح في الرسومات الطيفية المتساوية الحزم الصوتية بين السواد، والبياض عند التسجيل المخبري للمثال (حلوة الدلال بارعة الجمال كأنّ حديثها السحر الحلال) قد بلغ متوسط المدة الزمنية لنطق كلّ من: (الدلال، الجمال، الحلال) تقريبا (0،60 ثـا) وهذا ما أعطى ذلك الإيقاع الموسيقي، وهو إيقاع تستحسنه أذن السامع عند اسـتقبال هذه الأصوات المركّبة، والمنسجمة والمتآلفة.

- استعمل المؤلف إجراءات فنية درامية، كون المسرحية تصـب في قالـب تـاريخي، واجتماعي، وسياسي درامي تراجيدي في آن واحد، تمثّلت هذه التقنيات في الفونيمات فوق التركيبية من نبر وتنغيم، والهدف منها هو جعل المسرحية أكثر حيوية.

- تعرفنا على مختلف الانفعالات النفسية لدى شخصيات مسرحية "أميرة الأندلس" وهذا الإجراء من أجل أن يكتشف المُستقبِل المعنى المقصود، والدلالة الموحيـة مـن خـلال التفاصيل الدقيقة لأحداث المسرحية؛ أي جعل النص المسرحي يقدم نفسه باعتبـاره حوارا تواصليا بين شخصياته المتفاعلة.

- وظّف شوقي إجراء متميزا، تمثّل في التوزيع الصوتي للتراكيب اللّغوية، وهو أول مـا ينتبه له المُستقبِل، كونه يترك أثرا وانطباعا في نفسيته، والتوزيع الصوتي، هو أن يـوزع المتكلّم حرفا من حروف الهجاء في كلّ لفظة من كلامه بشرط عدم التكلّف، وهذا مـا يجعل للخطاب المسرحي وزنا، وقيمة فنية لدى المُستقبِل.

- استعمل أحمد شوقي إجراءً تطبيقيا وتمثّل في (افتراق المباني، واتفاق المعاني) حيث يعتبر سمة جمالية، وهو إجراء يخدم فنية المسرحية؛ وكأنّ شوقي يقول للمستقبِل: أقـدم لـك

أحداث المسرحية في صيغ وتراكيب متعددة ومختلفة؛ إلاّ أنّ الهدف الذي ترمـي إليـه الرسالة هو واحد، والمتمثّل في سلامة ونجاة "أميرة الأندلس" من يد الغزاة.

- حاول المؤلف من خلال إبداعه الفني في "أميرة الأندلس" أن يسقط مـا حـدث في الماضي على واقعه، والأمر المشترك بينه وبين شخصية (المعتمد) المسرحية هـو النفـي، فكلاهما واجه المصير نفسه (المعتمد) حيث كان ذكيا في توظيف المادة التاريخيـة مـن خلال صياغة هذا النص الدرامي الموجه للمستقبِل في سـياق تـاريخي، واجتمـاعي، وسياسي إيديولوجي باستعمال الإسقاط المباشر وغير المباشر.

- جعل المؤلّف المسرحية مليئة بالأحداث الدرامية الإنسانية المؤثّرة، التي تتجاوز فيهـا المعالجة الدرامية خصوصية الزمان، والمكان لتخاطب المُستقبِل المعاصر وقضاياه الراهنـه، وكأنه تواصل مستمر بين الماضي، والحاضر، والمُستقبل، فقد كان للمؤلف رؤية بعيدة، حول ما سيحصل في العالم العربي الإسلامي، نظرا للمعطيات التي عايشها في زمانه.

- جعل المؤلّف القارئ أمام نص فني يتعامل معه كفضاء قابل للاختراق، بحيث يمكنـه العودة إلى الوراء، أو القيام بمقارنات بين أحداث المشاهد.

- إنّ أول ما يلفت انتباه المُستقبِل، هو كون المسرحية قصة واقعية، أدخل عليها المؤلّف إبداعات زادت من قيمتها الأدبية وهذا بغية تحقيق خصوصية فنية، يسعى المؤلّـف إلى شحذها، والارتقاء ا لمخاطبة المُستقبِل في صورة لائقة مؤثّرة ومقنعة، ونلمـس هـذا بالتحديد في الجانب الفني التأليفي للمسرحية، وبخاصة لمّا تتعدد الأغـراض الإنشـائية، وهذا دف تحقيق العملية التواصلية ليفتح ا ال للحوار الحضاري في وقفات تاريخية من سجل الصراع الإيديولوجي بين العرب المسلمين مع الإفرنج من جهة، وصراع العـرب المسلمين فيما بينهم من جهة أخرى.

قائمة المصادر والمراجع

الهمزة

1- أحمد شوقي الأعمال الكاملة، المسرحيات، سعد عبد الوهاب، تح: سعد درويش، مرا: عـز الدين إسماعيل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط1984.

2- الإيضاح في علوم البلاغة، المعاني والبيان والبديع، الخطيب القزويني، دار الكتـب العلميـة، بيروت – لبنان، دط، دت.

3- أميرة الأندلس، أحمد شوقي بك، مط دار الكتب المصرية، القاهرة - مصر، ط1932.

4- أنوار الربيع في أنواع البديع، السيد علي صدر الدين بن معصوم المدني، تح: شـاكر هـادي شكر، مطبعة النعمان، كربلاء – العراق، ط1¡ 1969.

5- الإنسان، بويضة، أجهزة وأمراض، مجدي الغريسي، دار الهـدى، عـين مليـة – الجزائـر، ط2005.

6- أسباب حدوث الحروف، الرئيس أبى علي الحسين بن سينا، مرا: طه عبد الـرءوف سـعد، مكتبة الكليات الأزهرية، القاهرة – مصر، ط1978.

7- الأسماء ومعانيها، وليد ناصيف، دار الكتاب العربي، دمشق – سورية، ط1¡ 1997.

8- الإعلام واللّغة، مستويات اللّغة والتطبيق، محمد عبد المطلب البكّاء، دار نينـوى، دمشـق- سوريـة، ط2009.

9- الأصوات اللّغوية، إبراهيم أنيس، مط: النهضة، القاهرة – مصر، دط، دت.

10- الأصوات اللّغوية عند ابن سينا، عيوب النطق وعلاجه، نادر أحمد جرادات، الأكـاديميون، عمان- الأردن، ط1¡ 2009.

11- الاتصال الجماهري في ا تمع العربي الحديث "الموضوع والقضايا"، طه عبد العاطي نجم، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية – مصر، ط2005.

12- الأرطوفونيا علم اضطرابات اللّغة والكلام والصوت، محمد حولة، دار هومه،الجزائر، ط4¡ 2011.

13- الاتصال السياسي، مقترب نظري – تطبيقي، محمد حمدان المصالحة، دار وائل، عمـان – الأردن، ط2¡ 2002.

14- الاتصال التربوي، حارث عبود، تق: نرجس حمدي، دار وائل، بغـداد- العـراق، ط1¡ 2009.

15- اتصال مؤسسة، إشهار، علاقات مع الصحافة، فضيل دليو، دار الفجر، القاهرة- مصـر، ط2003.

16- الاتجاه القومي في مسرح عدنان مردم الشعري، حسين حمودي، اتحاد كتاب العرب، دمشق – سورية، ط1999.

17- استراتيجيات الخطاب – مقاربة لغوية تداولية، عبد الهادي بن ظافر الشهيري، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت – لبنان، ط1¡ 2004.

18- استخدامات الحروف العربية، معجميا، صوتيا، صرفيا، نحويا، كتابيا، سليمان فيـاض، دار المريح، المملكة السعودية، ط1998.

19- اضطرابات التواصل، التشخيص، الأسباب، العلاج، سهير محمد سـلامة شـاش، زهـراء المشرق، القاهرة – مصر، ط1¡ 2007.

الباء

20- البديع في شعر شوقي، منير سلطان، مط: سامي، الاسكندرية – مصر، ط2¡ 1992.

21- بنية النص السردي من منظور النقد الأدبي، حميد لحمداني، المركز الثقافي العربي، بيروت – لبنان، ط1¡ 1991.

الجيم

22- جسم الإنسان، فيشانزو جيدي، أ. دلاري، تر: عبد الفتاح شني، صدر عن وزارة الثقافـة بمناسبة الجزائر عاصمة الثقافة العربية، ط2007.

الدال

23- الدولة الإسلامية في الأندلس من الميلاد إلى السقوط، عبد القادر قلاتي، دار الأصالة، بئـر التوتة – الجزائر، ط1¡ 2010.

24- ديوان المعتمد ابن عباد ملك اشبيلية، تح: أحمد أحمد بدوي، حامد عبد ا يد، دار الكتـب والوثائق القومية، القاهرة – مصر، ط4¡ 2002.

25- الدلالة الصوتية دراسة لغوية لدلالة الصوت ودوره في التواصل، كريم زكي حسام الـدين، مكتبة أنجلو المصرية، ط1¡ 1992.

26- الدراسات الصوتية عند علماء العرب، والدرس الصوتي الحديث، حسام البهنساوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة – مصر، ط1¡ 2005.

27- دراسات في النقد المسرحي والأدب المقارن، محمد زكي العشماوي، دار النهضة العربيـة، بيروت – لبنان، ط1983.

28- دراسة الصوت اللّغوي، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة – مصر، ط1997.

29- دراسة في علم الأصوات، حازم علي كمال الدين، مكتبة الآداب، القاهرة – مصـر، ط1¡ 1999.

30- دروس في اللسانيات التطبيقية، صالح بلعيد، دار هومه، الجزائر، ط5¡ 2009.

الواو

31- وسائل الاتصال والتكنولوجيا في التعليم، حسين حمدي الطوبجي، دار القلم، الكويت، ط8¡ 1987.

الحاء

32- الحواسية في الأشعار الأندلسية، يوسف م. عيد، المؤسسة الحديثة للكتاب، طرابلس – لبنان، ط.2002

33- حفريات المسرح الجزائري، المسرح النوميدي في العهد الروماني، أنوال طامر، دار الكتـاب العربي، الجزائر، ط2007.

الكاف

34- الكفايات التواصلية والاتصالية، دراسات في اللّغة والإعلام، هادي ر، دار الفكر، عمان- الأردن، ط1¡ 2003.

اللام

35- اللّغة واختلاف الجنسين، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة – مصر، ط1¡ 1996.

36- لسان العرب، أبي الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور الإفريقي المصري، تح: عبد الله علي الكبير وآخرون، دار المعارف، القاهرة – مصر، ط1981.

37- اللّسان والميزان أو التكوثر العقلي، طه عبد الرحمن، مركز الثقافي العربي، الدار البيضـاء – المغرب، ط1¡ 1998.

38- اللسانيات، جان بيرو، تر الحواس مسعودي، مفتاح بن عروس، دار الآفـاق، الأبيـار – الجزائر، ط2001.

39- لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، أحمد مداس، عالم الكتـب الحـديث، عمان – الأردن، ط2¡ 2009.

40- لسانيات النص نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، أحمد مداس، عالم الكتـب الحـديث، إربد –الأردن، ط2¡ 2009.

الميم

41- ا مل في المباحث الصوتية، من الآثار العربية، مكي درار، دار الأديب، وهران – الجزائـر، ط2؛ 2006.

42- المدارس اللسانية أعلامها، مبادئها، ومناهج تحليلها للأداء التواصـلي، أحمـد عـزوز، دار الرضوان، وهران – الجزائر، ط2؛ 2008.

43- الموازنات الصوتية في الرؤية البلاغية والممارسة الشعرية نحو كتابة التاريخ جديـد للبلاغـة والشعر، محمد العمري، إفريقيا شرق، المغرب، ط2001.

44- موسيقى الغناء العربي، صولفيج غنائي مراحل تطور الموسيقى العربية، الموشحات العربيـة، عبد الحميد مشعل، مرا: محفوظ الطويل وآخرون، دار مكتبة الفكر، طرابلس، ج2، ط1؛ 1983.

45- ملامح الدلالة الصوتية في المستويات اللّسانية، مكـي درار، دار أم الكتـاب، مسـتغانم- الجزائر، ط2012.

46- منهج البحث اللّغوي بين التراث وعلم اللّغة الحديث، علي زوين، دار الشـؤون الثقافيـة العامة، بغداد – العراق، ط1؛ 1986.

47- المنهج الصوتي للبنية العربية، رؤية جديدة في الصرف العربي، عبد الصبور شاهين، مؤسسة الرسالة، بيروت – لبنان، ط1980.

48- مناهج البحث في اللّغة، تمّام حسان، مكتبة أنجلو مصرية، ط1؛ 1955.

49- من وظائف الصوت اللّغوي محاولة لفهم صرفي ونحوي ودلالي، أحمد كشك، دار الغريب، القاهرة – مصر، ط1؛ 2006.

50- من فنون الأدب المسرحية، عبد القادر القط، دار النهضة العربية، بيروت – لبنان، ط1978.

51- معجم اللّغة العربية المعاصرة، أحمد مختار عمر، عالم الكتب، القاهرة – مصر، ط2008.

52- معجم مقاييس اللّغة، أبي الحسين أحمد بن فارس بن زكريا، تح: عبد السلام محمد هارون، دار الفكر، ا مع العلمي العربي الإسلامي، القاهرة – مصر، ط1979.

53- معجم المصطلحات الألسنية، فرنسي – إنكليزي – عربي، مبارك مبارك، دار الفكر اللبناني، بيروت، ط1؛ 1995.

54- مقدمة ابن خلدون، كتاب العبر وديوان المبتدأ والخبر، في أيام العرب والعجم والبربر، ومن عاصرهم من ذوي السلطان الأكبر، عبد الرحمان بن خلدون، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط9؛ 2006.

55- المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية، دراسة تحليلية تطبيقية، بسناسي سعاد، مكي درار، منشورات دار الأديب، ط1.

56- المقررات الصوتية في البرامج الوزارية للجامعة الجزائرية، دراسة تحليلية تطبيقية، بسناسي سعاد، مكي درار، مكتبة الرشاد، ط2؛ 2006.

النون

57- نظرية التوصيل وقراءة النص الأدبي، عبد الناصر حسن محمد، المنيل، القاهرة – مصر، ط1999.

58- نظرية الاستقبال، مقدمة نقدية، روبرت سي هولب، تر: رعد عبد الجليل جواد، دار الحوار، اللاذقية – سورية، ط1؛ 1992.

السين

59- السمعيات العربية في الأصوات اللّغوية، سعاد بسناسي، دار أم الكتاب، مستغانم – الجزائر، ط2012.

60- سيمياء براغ للمسرح دراسات سيميائية، مجموعة من المؤلّفين، تر وتق: أدمير كورية، منشورات وزارة الثقافة، دمشق – سورية، ط1997.

61- السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، علي آيت أوشان، دار الثقافة، الدار البيضاء – المغرب، دط، دت.

62- سيكولوجية اللّغة والمرض العقلي، جمعة سيد يوسف، عالم المعرفة، الكويت، ط1990.

63- السيميائية أصولها وقواعدها، جان كلود جيرو، لوي بانييه، تر: رشيد بن مالك، مرا: عـز الدين مناصرة، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط2002.

64- السردية العربية الحديثة، تفكيك الخطاب الاستعماري وإعادة تفسـير النشـأة، عبـد الله إبراهيم، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء – المغرب، بيروت – لبنان، ط1؛ 2003.

العين

65- علم الأصوات، كمال بشر، دار الغريب، القاهرة – مصر، ط2000.

66- العناية بالأذن، أولف رامسي، تر: مركز التعريب والبرمجة، دار العربية للعلوم، بـيروت – لبنان، ط1992.

67- عندما نتواصل نغير، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، عبد السلام عشـير، أفريقيا الشرق، المغرب، ط2؛ 2012.

68- العربية وعلم اللّغة الحديث، محمد محمد داود، دار الغريب، القاهرة- مصر، ط2001.

الفاء

69- فن الإلقاء، سامي عبد الحميد نورى، بدري حسون فريد، مط: جامعة بغداد – العـراق، ج1، ط1980.

70- في اللسانيات التداولية مع محاولة تأصيلية في الدرس العربي القديم، خليفة بوجادي، بيـت الحكمة، سطيف – الجزائر، ط2؛ 2012.

71- في النقد الأدبي والتحليل النفسي، فصول في تحليل الفكر والأدب والفن، خريستو نجم، دار الجيل، بيروت – لبنان، ط1؛ 1991.

72- فن الإلقاء الرائع، طارق محمد سويدان، شركة الإبداع الفني، الكويت، ط1¡ 2003.

73- فن القيادة والتوجيه، أورين يوريس، تر: محمود نافع، دار النهضة العربية، القاهرة – مصر، دط.

74- فن القيادة المرتكزة على المنظور النفسي والاجتماعي والثقافي، أحمد قوراية، تق: حميـدي خميسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون – الجزائر، ط2007.

القاف

75- قراءة النص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة وتراثنا النقدي دراسـة مقارنـة، عباس عبد الواحد، دار الفكر العربي، مصر، ط1¡ 1996.

الشين

76- شعر ملوك الطوائف في الأندلس، المعتمد بن عباد (431/488هـ)، شاكر لقمان، نوميديا، قسنطينة – الجزائر، ط2009.

77- الشوقيات، شعر المرحوم أحمد شوقي، في التاريخ والسياسة والاجتمـاع، محمـد حسـين هيكل، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، دط، دت.

78- الشعر العباسي والمقاربات الحداثية، البنيوية والأسلوبية والسيميائيات، هـواري بلقاسـم، مكتبة الرشاد، سيدي بلعباس – الجزائر، ط2005.

79- شعرية المشهد في الإبداع الأدبي، حبيب مونسي، ديوان المطبوعات الجامعية، بن عكنون – الجزائر، ط2009.

التاء

80- التواصل اللّساني والشعرية، مقاربة تحليلية لنظرية رومان جاكبسون، الطاهر بومزبر، الـدار العربية للعلوم، بيروت – لبنان، ط1¡ 2007.

81- التكرارات الصوتية في لغة الشعر، محمد عبد القاسمي، عالم الكتاب الحديث، ط1¡ 2010.

82- التشكيل الصوتي في اللّغة العربية – فونولوجيا العربية، سلمان حسن العاني، تـر: ياسـر الملاح، مرا: محمد محمود غالي، النادي الأدبي الثقافي، جدة – المملكة العربيـة السـعودية، ط1؛ 1983.

83- التصريف العربي من خلال علم الأصوات الحديث، الطيب البكوش، تونس، ط3؛ 1992.

84- التكرير بين المثير والتأثير، عز الدين علي السيد، عالم الكتب، مصر، ط2؛ 1986.

85- التداولية عند علماء العرب، دراسة تداولية لظاهرة "الأفعال الكلامية" في التراث اللّسـاني العربي، مسعود صحراوي، دار الطليعة، بيروت – لبنان، ط1؛ 2005.

الثاء

86- 333 تقنية للتدريب والإلقاء المؤثر، فن استخدام الأساليب والوسائل التدريبية الحديثة، علي حمادي، دار ابن حزم، بيروت– لبنان، ط1؛ 1999.

الخاء

87- الخصائص، أبي الفتح عثمان بن جني، تح: عبد الحميد هنداوي، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، ط3؛ 2008.

قائمة الرسائل الجامعية

88- صوتيات الأداء في نصوص الخطباء المحدثين الجزائريين، ابن عدة فاطمة، إشـراف سـعاد بسناسي، رسالة ماجستير، جامعة السانية - وهران، 2011/2012.

89- الصيغ الصرفية في حكاية العشاق لمحمد بن براهيم، سعاد بسناسي، رسالة ماجستير، جامعة السانيا، وهران، سنة 2001/2002.

90- القياسات الحاسوبية للكميات الصوتية في التراث، بوداود براهيمي، إشراف مكـي درار، رسالة ماجستير، جامعة السانية – وهران، 2006/2007.

91- خطاب الشخصية المسرحية من منظور جمالية التلقي، مسرحية الخبزة لعبد القادر علولـة، دراسة تطبيقية، مذكور برزوق، المشرفة جازية فرقاني، رسالة ماجستير، قسم الفنون الدراميـة، جامعة وهران، 2006/2007.

قائمة الدوريات

92- نظريات القراءة أو التلقي، جميل الحمداوي، أرشيف: الدراسة والمناهج التعليمية.

93- فاعلية الإصابية في تأويل الخطاب اللّغوي، مقاربة تداولية، عبد الحليم بن عيسى، مطارحات في اللغة والأدب، المركز الجامعي غليزان – الجزائر، ع2؛ 10/11 مارس2010.

94- قدرات الإرسال ومقاديرها في التواصل اللّغوي، سعاد بسناسي، اللّغة والاتصال، جامعـة وهران – الجزائر، ع1، أكتوبر 2005.

95- التواصل اللّغوي بين المقتضيات اللسانية والمعرفية، مصطفى بوعناني، التواصل اللّغوي وأبعاده اللّسانية والسيكولوجية والتربوية والتقنية، منشورات مختبر العلوم المعرفية، مط: آنفـو، فـاس – المغرب، ط2011.

96- التنغيم ودلالته في العربيـة ، يوسـف عبـد الله الجوارنـة، اتحـاد كتـاب العـرب، www.shamela.ws

97- التنغيم صوت ودلالة، سعاد بسناسي، مجلّة القلم، جامعة وهران – السانية، ع3؛ 2006.

98- الخطاب المسرحي بين الازدواجية والتفاعلية، سعاد حراث، مجلّة الأفق في اللّغـة والأدب، المركز الجامعي غليزان – الجزائر، ع1؛ 2012.

فهرس الموضوعات

ملخص

إن موضوع صوتيات التواصل اللغوي بين الإرسال والاستقبال، مسرحيّة اميرة الاندلس لاحمد شوقي انموذجا، يندرج ضمن مشروع: (علم الاصوات السّمعي، تاريخ وتطوّر) وكانت طبيعة الدراسة فيه حول التّواصل اللغوي القائم على الإرسال والاستقبال من خلال مسرحيّة "اميرة الاندلس" حيث يعتبر الإرسال والاستقبال من اهمّ الوسائل التي تساهم بشكل فعّال في تحقق العمليّة التّواصليّة، فكانت إشكالية البحث تقوم اساسا على الوظيفة التي يلعبها الصّوت اللغوي في تحقيق التّواصل بين شخصيات المسرحيّة، وتحديد الدلالة، فكان الصّوت اللغوي في المتن الدرامي المسرحي هو محور الدراسة، **كما** اعتمدت في بحثي على قياسات حاسوبيّة مخبريّة، بخاصّة عندما تعلق الامر بالمجال الفيزيائي؛ وهذا من اجل استخلاص الخصائص الصّوتيّة للنص المسرحي.

الكلمات المفتاحية:

الصّوتيات؛ التّواصل؛ الإرسال؛ الاستقبال؛ المسرحيّة؛ الإدراك؛ التاويل؛ المهارة؛ الإنصات؛ الاستماع.

نازغــــت بلعــــيد

جامعة السانية — وهران

27/شباط/2014 الموافق لـــ: 27/الرّبيع الثاني/1435هـ